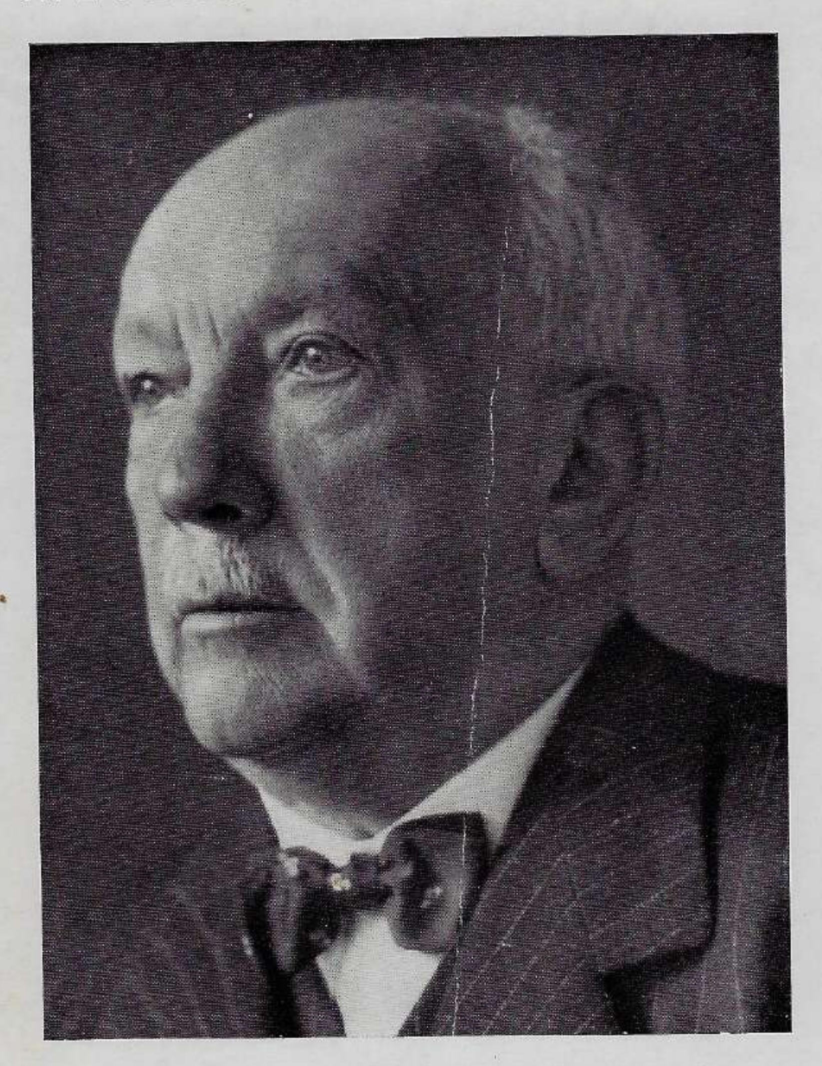
MEYERS BILD-BÄNDCHEN



Richard Strauß

sein Leben in Bildern

Von Dr. Edmund Wachten

Richard Strauß

*1864

Sein Leben in Bildern

von

Dr. Edmund Wachten



Bibliographisches Institut / Leipzig

Die fünfziger und sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts stehen in Deutschland mitten im Durchbruch der Wagnerschen Musikanschauung, die, vom sinfonischen Geiste der Beethovenschen Musik ausgehend, eine neue Ausdruckskunst der Musik und eine neue innere Formgestaltung des Dramas erstrebt, mithin eine Revolution des dramatischen Empfindens überhaupt durch die Mittlerrolle des modernen großen Orchesters. Die neue Auffassung, daß die Vollendung des Dramas nur möglich sei durch die Musik und aus dem Geiste der Musik, war eine entschiedene Absage an das Schönheitsideal der Oper, wie es vom Mutterland Italien stets aufs neue genährt wurde, und setzte eine Neuformung der sinfonisch-dramatischen Struktur voraus, die im nunmehrigen Musikdrama mit „Tristan und Isolde" einen für die Geschichte des Dramas wie für die Geschichte der Musik kulturgeschichtlichen Höhepunkt erreichte.

München konnte das Ereignis der Uraufführung von „Tristan und Isolde" am 10. Juni 1865 im besonderen als das bedeutendste Ereignis seiner an musikgeschichtlichen Daten reichen Vergangenheit betrachten. Seit der junge König Ludwig das Schaffen Wagners tatkräftig unterstützte, war die schöne Stadt an der Isar (Abb. 1) zur Wagner-Stadt geworden, aber auch zum Zentrum der leidenschaftlichen Parteikämpfe, die sich um den Fortschrittsgedanken Wagners erhoben. Die Gegensätze zwischen romantisch-revolutionären und klassisch-reaktionären Gefühlswelten stießen kaum schärfer zusammen als in München, das bis Ende des 19. Jahrhunderts zum Süden hin mehr ein Einfallstor fremder Kultur als ein Ausfallstor deutscher Kultur

gewesen war. Daher kam es, daß eine so bodenverwurzelte Bevölkerung wie die Münchens, die selbst nur wenig musikalisch schöpferische Kräfte aufweist, allem Neuen, und mochte es auch der eigenen Scholle entstammen, eine gewisse philiströse Verschlossenheit entgegenbrachte. Dies mußte auch der größte Sohn Münchens, Richard Strauß, erfahren, der fast auf den Tag genau ein Jahr vor der denkwürdigen Aufführung des „Tristan" geboren wurde und den das Schicksal dazu ausersehen hatte, aus dem Geiste Wagners zum kühnsten Ausdeuter eines neuen musikalisch-dramatischen Empfindens zu werden, zugleich die Brücke zwischen Mozart und Wagner wiederherzustellen, die im Parteigetriebe der Diskussionen „Vom musikalisch Schönen" schier abgebrochen worden war, und die Oper aus der hochdramatischen Sphäre wieder dem Geiste eines neuen Barocktheaters zuzuführen. Die exponierte geopolitische Lage seiner Heimat als Tor zwischen Nord und Süd ist auch in diesen großen Entscheidungen zum Spiegelbild im Werke geworden. —

Jugendzeit

Eine Stätte im Herzen Münchens, die seit Generationen hindurch so manchem biederen Bürger vertraut und lieb geworden, war die auch heute noch weltbekannte Hofbrauerei Pschorr (Abb. 3). In diesem Hause wohnte in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der kgl. bayr. Kammermusiker im Hoforchester und Professor an der kgl. Musikschule in München Franz Strauß mit seiner Gattin Josefine, der dritten Tochter des Großbrauers Georg Pschorr. Das große Brauhaus, ein nach außen nüchterner, aber behäbiger altbürgerlicher Bau, ist ein sogenanntes „Durchhaus", denn eine Toreinfahrt verbindet das zur Neuhauser Straße 11 gelegene Vorderhaus, wo später Franz Strauß bis an

sein Lebensende wohnte, mit dem Rückgebäude Altheimereck Nr. 2. Hier wurde, wie die 1910 über den beiden Mittelfenstern des ersten Stockwerkes angebrachte Gedenktafel schlicht und einfach verkündet, Richard Strauß am 11. Juni 1864 geboren.

Die früh beginnende Schaffensfreude Richards äußerte sich bis zur sichtbar durchbrechenden genialen Veranlagung in einem den körperlichen und geistigen Fähigkeiten entsprechenden normalen Grad ohne jeden abnormen Zustand von Wunderkindern. Ein gesundes körperliches Erbgut war dem Knaben sowohl von Vater- wie von Mutterseite mitgegeben. Von den bis jetzt bekannten Vorfahren haben die meisten ein Alter von siebzig und mehr Jahren, Franz Strauß sogar von 83 Jahren erreicht! Franz Strauß' musikalische Begabung geht auf die Familie seiner Mutter zurück: die Walters waren als „Musikmeister" am Parkstein in der Oberpfalz beheimatet, während die Familie Strauß im oberpfälzischen Rothenstadt dem Gerichtsdienerberuf nachging.

Ein harter Lebensweg, wie er für so manchen unserer großen Meister schon mit dem Tag der Geburt begann, hat dem jungen Richard nicht die Jugend verdüstert. Um so mehr aber hat ihn sein Vater (Abb. 2b) verspürt, der, früh alleinstehend, sich zäh durchs Leben kämpfen mußte. Dieser Lebensweg hat nicht wenig zur Ausbildung seiner harten, unnachgiebigen und widerspruchsvollen Charaktereigenschaften beigetragen. Er wird geschildert als eine kernige bajuwarische Kämpfernatur, die sich im sicheren Gefühl meisterhaften Könnens keinem fremden Willen so leicht unterordnen konnte. Lachner, Bülow und Wagner haben den Widerspruchsgeist des alten Strauß zu spüren bekommen — und bei gereizten Auseinandersetzungen den kürzeren gezogen. Bülows Urteil über ihn, dessen Ton auf dem Waldhorn unvergleichlich schön war, bildete wohl das allgemeine Urteil: „Der alte Strauß ist zwar ein unausstehlicher Kerl, aber wenn er bläst, kann man ihm nicht böse sein." Unter der rauhen Schale

dieses Oppositionsgeistes verbarg sich ein reiches Innenleben, eine Begeisterungsfähigkeit, die um so stärker hervortrat, je mehr Vater Strauß sich in seinen Bezirken des Schönen, in der Welt Mozarts und Beethovens wußte. Der revolutionäre Feuergeist seines Sohnes, dem er selbst nur langsam zu folgen vermochte, wurzelt in der unbeugsamen Kämpfernatur des Vaters.

Im Gegensatz zu ihrem Gatten war Josefine Strauß (Abb. 2a) ein sanfter und gütiger Charakter, eine jener hervorragenden deutschen Mütter, deren ganzes Innenleben von der Sorge um Heim, Familie und Erziehung erfüllt ist. Wenn auch eine unmittelbare musikalische Beeinflussung nicht auf den Sohn überging, so die mittelbare um so stärker. In so manchem heimisch-trauten und versonnenen Melodiengut lebt das innere Antlitz der Mutter fort. Auch äußerlich näherte sich der Meister ihrem Gesichtsausdruck.

Sorglos und sonnig verlief die Jugend Richards, dem drei Jahre nach seiner Geburt noch ein Schwesterchen Johanna folgte. Mit Johanna, die, dem gütigen Wesen der Mutter entsprechend, oft für die bösen Bubenstreiche ihres Bruders eintrat, verband ihn ein herzliches Verhältnis. Zu übermütigen Jugendstreichen gab es in einem Hause, das oft eine überaus zahlreiche Verwandtschaft mit einer Schar von Vettern und Kusinen zusammenführte, genug Anlaß. Bei Pschorr wurde eifrig musiziert, und sonntags kamen bei Onkel Georg treffliche Künstler zur Kammermusik zusammen. Richard spielte später selbst Violine mit, seine Kompositionen wurden probiert, und Tante Johanna sang seine Lieder. Die älteste uns erhaltene Komposition von Strauß ist das 1871 in E-dur geschriebene „Weihnachtslied" (Abb. 5), also in einer Tonart, die von Strauß in späteren Werken eine geschichtlich außerordentliche Sinndeutung erhalten sollte. Die seit dieser Zeit schon einsetzende Kompositionstätigkeit, Lieder, Klavierstücke, Sonaten, der als

Zehnjähriger für Onkel Georg geschriebene „Festmarsch" für großes Orchester in Es-dur (1876), dies alles waren Früchte, die der geniale Knabe noch ohne jede kompositorische oder theoretische Anleitung aus dem mit $4^1/_2$ Jahren begonnenen Klavierunterricht bei dem Harfenisten Tombo und vom siebenten Lebensjahre ab (Abb. 4), aus dem Violinunterricht bei seinem Vetter, Konzertmeister Benno Walter, gewonnen hatte.

Nach vierjährigem Besuch der Elementarschule trat Strauß 1874 in das kgl. Ludwigsgymnasium ein. Im folgenden Jahr begann der Unterricht bei dem angesehenen Pädagogen, Hofkapellmeister F. W. Meyer. Mit 15 Jahren beherrschte Strauß souverän die hohe Kunst der vierstimmigen Fuge, der aus dem Jahr 1879/80 stammende Fugenband (Abb. 6) legt hierüber Zeugnis ab. Mit Selbstverständlichkeit bewältigte der Schüler ohne besonderen Fleiß neben eifriger Kompositionstätigkeit bis zur Matura die Anforderungen des Gymnasiums. Der Mathematik scheint er freilich keine besondere Wertschätzung entgegengebracht zu haben, wie erhaltene Reste eines Mathematikheftes beweisen, in dem auf höchst interessante Gleichungen Skizzen zum Violinkonzert op. 8 folgen (Abb. 7). In die Zeit seines Schulbesuches fällt auch der wechselseitig anregende Verkehr mit Ludwig Thuille (Abb. 8), und aus dem zwischen den beiden Knaben in den Jahren 1877—79 ausgetauschten Briefwechsel spricht Richards hohe musikalische Empfänglichkeit und kritisch abwägende Denkungsweise ohne jede Überheblichkeit. Es sind hauptsächlich Eindrücke aus dem Münchener Konzertleben, über die Strauß mit Thuille lebhaft und schwärmerisch diskutiert. Der leuchtende Stern seines musikalischen Horizonts ist Mozart, ein Stern, der ihm bis ins hohe Alter voranleuchtet. Und Mozart ist auch mit Haydn und Beethoven der kritische Maßstab seines Empfindens und Denkens (Abb. 9). Sehr aufschlußreich für seine spätere Gedankenwelt, daß er dem

„eigentümlichen" Schluß der Beethovenschen „Coriolan-Ouvertüre" besondere Aufmerksamkeit zuwendet. Kurz und bündig ist sein Urteil dagegen über alle Halbheit. So schreibt er über das IV. Abonnementskonzert: „2. Spielte ein Blitzjude, namens Josephy aus Wien das herrliche Cellokonzert von Chopin, in dem mir besonders gefiel das Adagio, in dem der Fagott sehr hübsche obligate Stellen hat; Josephy ist ein guter Klavierspieler, aber (nach Papa) ein jüdischer Schlamperer; 3. Scherzo von Goldmark, wieder von einem Juden. Schund, alle Details übergehe ich."

Nicht immer sind die Freunde einer Meinung gewesen, wohl aber in puncto Wagner. Er wird von Ludwig und Richard restlos verdammt, sehr zur Freude des Papa Strauß, der ängstlich darüber wacht, daß sein hoffnungsvoller Sprößling nicht vom Werke seines ärgsten Gegners angezogen wird. Richards Urteil: „In zehn Jahren weiß kein Mensch mehr, wer Wagner ist", war des Vaters Wunschtraum und des Mozart verehrenden Richard festeste Überzeugung. Im „Siegfried", meint er z. B., „wär' eine Katz krepiert und sogar Felsen wären vor Angst vor diesen scheußlichen Mißtönen zu Eierspeisen geworden". Der „Tristan" war ihm nicht weniger verworren, und bei einem Freunde parodierte er einmal Isoldens Liebestod als Walzer. Daß ein Wiener Universitätsprofessor nicht anders seinen erstaunten Hörern den Schluß der „Salome" vorführte (1926!), darf der Meister heute mit Schmunzeln hinnehmen, in Erinnerung an seine eigene jugendliche Philippika.

Nicht ohne Sorge beobachtete Vater Strauß den bald einsetzenden Umschwung im Wagner-Urteil seines Sohnes. Der entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang Wagners mit seinen Vorgängern, den Strauß später so eindringlich betont hat, dämmerte bereits dem Gymnasiasten auf, als er zum erstenmal die „Tristan"-Partitur durchblätterte. Tag und Nacht studierte er heimlich — und als es dem Vater nicht mehr verborgen

bleiben konnte, auch gegen dessen Willen — mit wachsender Begeisterung Wagners Werke durch. Was den meisten Zeitgenossen und erst recht den „Wagnerianern" unvereinbar schien, die Begeisterung für Mozart und für Wagner, dieser Widerspruch bestand für den nunmehr Sechzehnjährigen nicht mehr. Konnten doch selbst Musiker von Rang und Alter meist nur heimlich ihre Sympathie für Wagner und Mozart vereinen. Bezeichnend mögen dafür die Worte sein, die einem Wagner-Sänger in Bayreuth von einem Freunde am 25. Juli 1883 ins Poesiealbum geschrieben wurden: „... wir erinnern uns mit Vergnügen eines Mozart'schen Trios — mitten in Bayreuth! 's doch wohl erlaubt? —" In diesem Jahr schrieb Strauß die Kadenzen zum C-moll-Konzert Mozarts und während der Bayreuther Festspiele 1933 nahm der bejahrte Meister in einer Pause aus seiner Tasche eine Mozart-Partitur, um darin zu studieren. Ja, 's war erlaubt! —

Erster Lorbeer

Am 30. März 1881 erklingt im Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie im Odeon Richard Strauß' im März bis Juni 1880 komponierte Sinfonie (d-moll) op. 4 (Abb. 10), und der hochgewachsene 17jährige Gymnasiast mit der blonden Lockenfülle und den klugen blauen Augen darf Dank und Anerkennung entgegennehmen. Vom Dilettanten-Orchesterverein „Wilde Gungl", den Vater Strauß leitete und für den der junge Strauß manchen Beitrag lieferte, ist das Werk noch einmal am 5. Januar 1893 und am 3. Dezember 1936 aufgeführt worden. Diese Sinfonie ist kein Anfang, sondern im bedingten Sinne ein Abschluß, ein Rechenschaftsbericht über enormen jugendlichen Fleiß und eine nicht alltägliche

Begabung. Die musikalischen Eindrücke im Hause des Vaters, bei Freunden und Verwandten, die zahllosen Konzerte, die der Famulus in München besuchte, waren stilistisch, klanglich, technisch für den Jüngling noch so neu, daß die Phantasie all dies erst bewältigen mußte, ehe sie an das Tor der eigenen Erlebniswelt gelangte. Die Klassiker, Weber, Schumann, Schubert und der im Zenit des Ruhmes stehende Brahms, sind neben vielen anderen die stilistischen Taufpaten der Jugendwerke gewesen. Aber selbst in den frühesten Kompositionen gibt es kaum eine, die nicht schon charakteristische Eigenheiten der späteren Persönlichkeit durchblicken läßt.

Dem ersten großen Erfolg in der Öffentlichkeit — inzwischen sind Lieder und sein Streichquartett op. 2 in A-dur aufgeführt worden — folgt der zweite, der verlegerische. Der Inhaber des früheren Aibl-Verlages in München, Eugen Spitzweg (Abb. 12), druckt 1881 den als op. 1 bezeichneten Festmarsch des Zehnjährigen und das Streichquartett. Und Spitzweg läßt sich auch von weiteren Inverlagnahmen nicht abhalten, als sein Freund Hans von Bülow ihm schreibt, daß Strauß kein Genie nach seiner innigsten Überzeugung sei und Lachner ein Chopin an Phantasie dagegen. Bald aber wurde auch Bülow anderer Ansicht. Strauß war nach der abgelegten Matura ganz frei von hemmenden Bindungen. Die Erfolge des unermüdlich Schaffenden ließen nicht nach, München, Wien, Berlin, Dresden öffneten ihm den Konzertsaal. In Berlin, wo er im Künstlerkreis von Begas, Thumann, A. v. Werner Anregung fand, lernte er auch Bülow (Abb. 11) kennen, als dieser dort 1884 auf einer Konzertreise mit der Meininger Hofkapelle die Bläserserenade op. 7 zur Aufführung brachte. Aus Bülows Urteil, „höchstens ein Talent", war inzwischen ein „hervorragendes Talent" geworden. Strauß erhält von ihm den Auftrag, ebenfalls für 13 Bläser eine Suite zu schreiben, die mit Windeseile komponiert wird. In der

Münchener Aufführung 1884 probiert Bülow das Talent seines neuen Schützlings auch als Dirigent aus: Strauß muß unvorbereitet die Aufführung selbst leiten und freut sich, daß er nicht „umgeschmissen" hat. Einen Monat später wurde Strauß auch schon jenseits des Ozeans berühmt mit der Taufe der F-moll-Sinfonie durch Theodor Thomas in einem Konzert der New Yorker Philharmonischen Gesellschaft. Diese Sinfonie festigte und verbreitete auch den Ruf in der Heimat, Franz Wüllner, mit dem ein neuer Freund und Wegbereiter gewonnen war, brachte sie bald nach dem ersten Start (13. Dezember 1884) im Kölner Gürzenich zur Aufführung. Der klassisch-frühromantische Bann, aus dem dieses Werk geschaffen, war noch nicht abgestreift, aber im Wesen der Thematik und Rhythmik lag bereits soviel reizvoll Eigenes, das Ganze bewies eine so unakademische Beherrschung sinfonischer Mittel, daß diese Sinfonie als wertvollste Schöpfung junger, zeitgenössischer Tonsetzer angesehen werden konnte.

Die Doppelbegabung als Komponist und Dirigent hatte Bülow nach dem ersten Debüt richtig eingeschätzt. Bei Freiwerden der zweiten Kapellmeisterstelle des Meininger Hoforchesters (1885) zögert er nicht, in warmen und drastischen Worten den bisher im Dirigieren völlig ungeübten jungen Komponisten dem Großherzog zu empfehlen. Die Lehrzeit in Meiningen (Abb. 13) ist nur von kurzer Dauer, Bülow nimmt nach wenigen Wochen seinen Abschied, und der kaum einundzwanzigjährige Strauß wird der Nachfolger des bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit. Zum Komponieren kam Strauß in dieser Meininger Zeit nur wenig. Die Bülow gewidmete übermütige „Burleske" für Klavier und Orchester wurde erst vier Jahre später aufgeführt. Bülow erklärte sie für unspielbar, und auch Strauß selbst kam sie beim ersten Anhören nicht geheuer vor.

Nach der Meininger Zeit ließen auch die Widrigkeiten des Lebens nicht auf sich warten. Strauß sah sich 1886 gezwungen, eine wenig

versprechende Stellung am Münchener Hoftheater (Abb. 14) anzunehmen, die ihm der damalige Intendant von Perfall wohl in guter Absicht anbot. Vor Antritt der neuen Stellung erholt sich Strauß auf einer Reise durch Italien, und impulsiv verwandeln sich die herrlichen Natureindrücke zur „Phantasie aus Italien". An Bülow, dem das Werk gewidmet, schreibt er am 23. Juni 1886: „Ich habe nie so recht an eine Anregung durch Naturschönheit geglaubt, in den römischen Ruinen bin ich eines Besseren belehrt worden, da kamen die Gedanken nur so geflogen" (Abb. 16). Es ist nicht verwunderlich, daß die von der F-moll-Sinfonie so weit wegführende selbständige Ausdrucksgestaltung auf Widerspruch stieß, nicht zuletzt in München. Und seit dieser Zeit begann das ostinato jener Kritiken, die jede Straußsche Neuerscheinung Jahrzehnte hindurch begrüßten: Wie schön war doch sein letztes Werk, aber ...! Die Diskussion über das orchestrale Klangmittel als Bereicherung und Vertiefung des musikalischen Ausdruckes nahm immer mehr zu. Kein größerer Unsinn ist in der Musikästhetik der damaligen Zeit angerichtet worden als mit dem Schlagwort „malen", das von einer Menge Kunstbeflissener und einem Teil des Publikums ebensooft und im Grunde nicht weniger verständnislos angewandt wurde. Seit der „Phantasie" gehörte Strauß eben zu den „Malern" und damit zu der schlechten Gesellschaft der Liszt, Berlioz, Wagner, das stand für die Reaktionäre fest. Hatte nicht Beethoven ausdrücklich vor dem „Malen" gewarnt? Selbst Bülow fand zu dem Werk kein rechtes Verhältnis: „Macht mich das Alter so reaktionär? Ich finde eben, daß der geniale Autor bis an die äußerste Grenze des tonlich Möglichen (im Gebiete der Schönheit) gegangen ist, dieselbe eigentlich ohne dringende Not häufig überschritten hat." Wie wandelbar sind solche Urteile über die „Grenzen der Musik", wenn einmal von einem Meister die Grenzpfähle weiter gesteckt werden! Strauß ging, unbeirrt

durch Beifall und Zischen, womit die Münchener Uraufführung im ersten Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie am 2. März 1887 ausklang, den eingeschlagenen Weg zu Ende.

Kampf und Anstieg

Im Werdegang des jungen Strauß sind es nicht gleichaltrige, zu neuen Idealen strebende Künstler, die einen entscheidenden Einfluß auf ihn ausüben, sondern bejahrte Männer. Als Strauß 20 Jahre alt war, hatte sein Vater, dem ein bedeutender Anteil an der Erziehung seines Sohnes zukommt, bereits das sechzigste Lebensjahr überschritten, Bülow war 54 Jahre alt und Alexander Ritter, der nunmehr einen großen Einfluß auf Strauß gewinnt, 51 Jahre (Abb. 15). In Meiningen hatte Strauß diesen Freund Bülows kennengelernt und tagtäglich in seinem Hause verkehrt. Als Strauß 1886 nach München übersiedeln mußte, beschwor er auch den neuen väterlichen Freund, nach München zu kommen. Ritter war ein fanatischer Kämpfer für die Ideale Wagners und Liszts. Strauß sagt selbst von ihm: „Sein Einfluß hatte etwas Sturmwindartiges. Er drängte mich dazu, das Ausdrucksvolle, Poetische in der Musik zu entwickeln nach den Beispielen, die uns Berlioz, Liszt, Wagner gegeben haben" „... er hat ihn auf den Weg gewiesen, den er nun selbständig zu gehen imstande ist." Ritter leitete den jungen Strauß an dem Punkt weiter, wo der Vater nicht mitgehen konnte und wollte. An der Gefahr, nunmehr durch Ritter vollends in das Münchener neudeutsche Fahrwasser zu gleiten, ist Strauß vorübergegangen, dank seiner vitalen Persönlichkeit, dank seines langjährigen intensiven klassischen Studiums von Mittel und Wirkung.

Mit dem „Macbeth" schuf sich Strauß ein ehernes Fundament für seine neue Idealvorstellung, ohne jede Konzession an das,

was die Zeit als „schön" empfand, aber um so unbeirrbarer in der harten diktatorischen Willenskundgebung. In dem berühmten Brief an Bülow vom 24. August 1888, dessen grundsätzliche Ausführungen über die eigene Rechtfertigung hinausgehen, heißt es auf der dritten Seite: „Eine Anknüpfung an den Beethoven der Coriolan-, Egmont-, Leonoren-III-Ouvertüre, der Les Adieux, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne einen poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeitlang eine selbständige Fortentwicklung unserer Instrumentalmusik noch möglich ist ... Der genaue Ausdruck meines künstlerischen Denkens und Empfindens, und im Stil das selbständigste und zielbewußteste Werk, das ich bis jetzt geschaffen habe, ist nun Macbeth." — Und was dachte Bülow? Er schrieb mit Rotstift unter den Brief im Berliner Jargon: „Theorie jrau oder jrün — aber Praxis heißt: schöne melodiöse Musik machen" (Abb. 17). So recht befreunden konnte sich Bülow in der Folgezeit auch mit dem Werk selbst nicht, aber er setzte es am 2. Februar 1892 auf das Programm des Philharmonischen Konzerts und nannte es „genial in summo gradu". Inzwischen hatte Strauß auf Bülows Rat das Werk umgearbeitet, und besonders der Schluß erhielt an Stelle des Triumphmarsches eine im Beethovenschen Sinne (Coriolan!) liegende geistig und poetisch höhere Schlußgestaltung. Die Gefolgschaftstreue zur Lisztschen Sinfonischen Dichtung bestand nur noch einzig und allein in der Forderung der unzyklischen Einheit von Form und Inhalt, aber in der inneren Gestaltung vollzog sich etwas für alle späteren Straußschen sinfonischen Werke und Bühnenwerke grundsätzlich Neues: die Überordnung eines kleinen plastischen Motivs als Verkörperung der höheren Idee des dramatischen Vorgangs über alle anderen Themen und Motive, die in verzweigtem kontrapunktischem Neben- und

Übereinander die seelischen Verwicklungen des Dramas widerspiegelten.

Der Uraufführung des umgearbeiteten „Macbeth" am 13. Oktober 1890 waren zwei weitere große Tondichtungen vorausgegangen, die von „Don Juan" und „Tod und Verklärung". Zum erstenmal trat ein neuer Grundzug des Straußschen Wesens im „Don Juan" (Abb. 18) hervor: sein emphatisches Temperament, seine Diesseitsfreudigkeit mit dem impulsiven jauchzenden und schmachtenden erotischen Feuer und nicht zuletzt das Gefühl eines jugendfrohen heldischen Stolzes. Die Plastik der Themen, der Kontraste, der Spannungen in den Ideenverkettungen, die Ausdehnungen der episodischen Teile nehmen bedeutend zu. Die Dreizeitigkeit der rhythmischen Werte, die Durchbrechungen der Taktgliederungen durch die Betonung unbetonter Taktteile, die gewaltigen, steil aufragenden melodischen Höhenzüge, vorgebildet schon im 1. Satz der „Phantasie", und die früher hervorgetretene lyrische zarte Kantilene, jetzt als starker Kontrast zu dem lebhaften und verästelten Gewebe der Haupt- und Mittelstimmen, zeigte eine voll gereifte Persönlichkeit, die nicht nur eine neue Idee erstrebte, sondern auch neu zu erfüllen vermochte. Jede Festlegung auf ein Formschema, oft versucht, weil von falschen Voraussetzungen ausgegangen, mißversteht, daß es sich bei den Tendenzen dieser neuen Kunst um formal notwendige Überschneidungen handelt, die kein Schema festzulegen vermag. Die Verse, die Strauß aus Lenaus dramatischem Fragment der Partitur voranstellte, sind nicht mehr als eine Devise, sie deuten nur die Art des poetischen Vorwurfs an, der vom Meister völlig selbständig gestaltet worden ist. Die Uraufführung des „Don Juan", in München wie auch das nachfolgende Werk komponiert, erfolgte in Weimar am 11. November 1889. Der Erfolg war „unerhört", wie Bülow berichtet, ebenso im folgenden Jahre in Berlin und anderen Städten. Aber auch die

Gegnerschaft meldete sich zu Worte, voran Hanslick in Wien, der „das Ding einfach abscheulich“ fand, einen „Tumult von blendenden Farbenkleckſen“, ein „betäubendes ‚Lustgas‘“.

Ein Jahr nach „Don Juan“ folgte schon die Uraufführung von „Tod und Verklärung“ (komponiert 1889) auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins am 21. Juni 1890 in Eisenach, zugleich mit der von Eugen d'Albert gespielten „Burleske“. Man hat die Anregung zur Tondichtung einmal einer ernsten Erkrankung des Meisters zugeschrieben (wie fälschlich in der Taschenpartitur steht), die ihn aber erst ein Jahr später bedrängte, zum anderen glaubte man, die Quelle in einer buchstäblichen Vertonung des der Partitur vorangesetzten Gedichtes gefunden zu haben, das A. Ritter auf Ersuchen von Strauß nach Fertigstellung der Partitur schrieb. Aber dieses Gedicht sollte nur den Zweck einer vermittelnden Erläuterung haben zu der in der Phantasie des Tondichters selbst gebildeten poetisch-dramatischen Gestaltung. In diesem Werk hatte Strauß erstmalig einen eigenen Stoff tondichterisch entwickelt, der aus der Ideenwelt des damals die Gemüter erregenden Naturalismus und Symbolismus stammte. Es ist ja charakteristisch für Strauß, wie er insbesondere in großen Werken bis zum Weltkrieg unmittelbare Gegenwartsströmungen des geistigen und gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit in sich aufnimmt, ohne sich diesen ganz zu ergeben. Der Blick ist dafür im Künstlerischen immer zu sehr auf die Notwendigkeit einer umfassenden ideellen Zielsetzung gerichtet. Aber eins hebt dabei Strauß über die zersetzenden Tendenzen des Naturalismus turmhoch hinaus: daß er im beglückenden Melos das erlösende Wort aus der Tragik findet. —

Aus schwerer Erkrankung im Sommer 1891 geht Strauß „gesünder und frischer denn je hervor“, wie er an Onkel Hörburger schreibt. Es ist hier nachzutragen, daß Strauß seit Ende 1889 seine unbefriedigenden Bindungen an München gelöst

hatte und auf Bülows Empfehlung die Hofkapellmeisterstelle am Weimarer Hoftheater (Abb. 19 u. 20) erhalten hatte, die ihm einen unabhängigen und weiten Wirkungskreis bot, da ihm auch die Leitung der Abonnementskonzerte übertragen wurde. Für die damals noch hart umstrittenen Werke Liszts setzte er sich mit größtem Nachdruck ein, und seine Beethoven-Ausdeutungen erregten großes Aufsehen. A. Ritter dankte ihm 1890 die Uraufführung von „Wem die Krone?“ zusammen mit der Aufführung des „Faulen Hans“. Ebenso freudig brachte er 1893 Humperdincks Märchenspiel „Hänsel und Gretel“ zur Uraufführung (Abb. 19). Beispiellos setzte sich hier ein großer Tondichter für andere Werke ein. Geradezu berühmt wurden seine strichlosen Wagner-Aufführungen trotz aller Beschränkungen, die dieser kleinen Bühne im Wege standen. Strauß kümmerte sich um alles, was irgendwie mit Werk und Aufführung in Zusammenhang stand, um Dekorationen, Kostüme als Kapellmeister und Regisseur von Grund auf neugestaltend. Für den Operndramatiker Strauß sind die Erfahrungen der Weimarer Jahre von unschätzbarem Wert gewesen.

Da seine Gesundheit wiederum als Folge seiner ersten Erkrankung ernsthaft bedroht wurde, nahm Strauß 1892 einen längeren Urlaub zu einer Reise in den sonnigen Süden nach Griechenland, Ägypten und Italien. Wie auf seiner ersten Italienreise, empfand er es auch jetzt wohltuend, die wunderbaren Naturschönheiten auf sich einwirken zu lassen und sich in Kunstschöpfungen der Antike zu vertiefen. Aber dieser Geist war viel zu schaffensdurstig, um einmal wirklich nur genießend auszuruhen. Seit 1887 hatte er sich mit Entwürfen zu einem Musikdrama „Guntram“ beschäftigt, das er während seiner Reise vollendete. Das dramatische Erstlingswerk ist als sein Schmerzenskind in die Geschichte seines Opernschaffens eingegangen, und daran war nicht die Musik schuld, sondern die geistige Ideenwelt seines

selbstgestalteten Textbuches. Der Uraufführung des „Guntram" am 12. Mai 1894 sind nur wenige nachgefolgt, in München nur eine einzige. Die Kritik erregte sich in lebhaften Debatten für und wider, obschon das Urteil des Meisters selbst entschieden hatte.

Von Oktober 1894 ab sehen wir Strauß wiederum in München als kgl. Kapellmeister. Gleichzeitig neben seiner Tätigkeit am Hoftheater, zu der im Sommer noch die Mozartzyklen im Residenztheater hinzukamen, übernahm er im Winter 1894 auch die Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin als Nachfolger Bülows (Abb. 21). Im Februar des gleichen Jahres hatte Strauß seinem treuen Freund zum letzten Male die Hand drücken können. Ein neuer Freundeskreis in München und Berlin wirkt nunmehr befruchtend auf ihn ein, jüngere Schriftsteller, deren Namen der Biedermann nicht ohne Nachgeschmack aussprechen konnte. Dazu gehörten in München Otto Julius Bierbaum, Graf von Sporck und Frank Wedekind. Den Berliner Freundeskreis bildeten die durch ihre „Kritischen Waffengänge" bekannten Brüder Hart, der Verfasser der „Anarchisten" Mackay, Henckell und andere. Der anregende persönliche Gedankenaustausch mit diesen Freunden war für den späteren Dramatiker nicht ohne Wert, für den Lyriker von unmittelbarem Einfluß. Zu den früheren Liederzyklen, die mit den „Schlichten Weisen" von Felix Dahn begonnen hatten, tritt nun die jüngere Lyrikergeneration in den Vordergrund mit dem Zyklus Werk 27, der bald seinen Siegeszug durch die Welt antrat. Für Strauß hatte dieses Liederheft noch eine besondere persönliche Bedeutung, denn es ist seiner jungen Gattin, Pauline de Ahna, die in Weimar in großen Wagnerrollen tätig gewesen war und dort auch im „Guntram" die Freihild sang, zum Vermählungstage gewidmet (Abb. 23 u. 24). Die erotische Brandung der „Cäcilie" Harts mit ihrer einzigartigen Steigerungsanlage, die von Erwartung und Rosenduft trunkene „Heimliche

Aufforderung" Mackays mit ihrem harmonischen Variantenzauber, das gefühlsgesättigte „Morgen", sind begeisterte Klänge jener glücklichen Tage, ihre Wirkung auf die erotischen Illusionsgefühle der Zeit ist unvorstellbar. Eine Fülle von Liedern folgt in diesen vier Jahren des Münchener Aufenthaltes, ebenso mannigfaltig und wechselvoll in der dichterischen Auswahl wie in der musikalischen Ausdruckskunst. Manche dieser Lieder verloren mit dem Abstand von ihrer Entstehungszeit den Reiz und die unmittelbare seelische Ansprache, andere jedoch (z. B. „Traum durch die Dämmerung", „Ich trage meine Minne", „Befreit") gehören dem unvergänglich Schönen an. Das männlich herbe Lied vom „Arbeitsmann", das mitten in die sozialen Probleme der Zeit wachrüttelnd eingriff, wurde durch den fesselnden Vortrag Ludwig Wüllners weltberühmt. Neben vielen Klavierliedern aus dieser und früherer Zeit (u. a. „Geheimnis", „Allerseelen", „Ständchen", „Zueignung") sicherte sich Strauß auch als souveräner Klangdeuter die unbedingte Herrschaft in der soeben aufgekommenen Gattung des Orchesterliedes mit den vier Gesängen von Werk 33. Unter ihnen überragt das weihevolle Pathos des „Hymnus" die an den Münchener Jugendstil gebundene Erotik von Mackays „Verführung" und „Gesang der Apollopriesterin". Das Klaviermelodram zu Tennysons Enoch Arden (Werk 38) war für seine Zeit eine Sensation.

Zwei neue sinfonische Werke entstehen: „Till Eulenspiegel (nach alter Schelmenweise in Rondeauform)" und nach Nietzsches gleichnamigem lyrisch-philosophischem Werk: „Also sprach Zarathustra" (Abb. 22). Dieser Stimmungswechsel vom übermütig Heiteren, Spielerischen zum nachdenklich Ernsten, Tragischen — setzt sich fast in der ganzen Schaffenslinie des Meisters auf sinfonischem und dramatischem Gebiet fort, auch in seinem lyrischen Schaffen. Fast möchte man von einem weisen Schaffensgrundsatz sprechen, wenn dieser Wechsel nicht tiefer in der Natur,

in der Psyche des Meisters seinen Ursprung hätte. Von der f-moll-Sinfonie, der die Naturstimmung der „Phantasie aus Italien" folgt, bereitet sich dieser Wechsel vor, der mit Ausnahme von „Tod und Verklärung" dreimal das Problem von Heroismus und Welt paarweise aus ihren Gegensätzen erfühlen läßt. Die heroische Triebkraft im Willen zur irdischen Macht einmal im „Macbeth" aus dem abnormen unsinnlich-verbrecherischen Drang, zum anderen im „Don Juan" aus der Ungeheuerlichkeit des sinnlichen Triebes; die Problematik zwischen Wollen und Vermögen im Unentrinnbaren aus der Perspektive des Narren im „Till", aus der Perspektive des Geistes der Schwere im „Zarathustra"; schließlich das heldische Leben im Kampf mit den Widerständen des Daseins als Karikatur im „Don Quichote" und seinem Gefährten Sancho Panza — als Wirklichkeit im „Heldenleben" mit der Idealgestalt der Frau als Gefährtin. Diese Abrundung ist eine vollkommene, weil im Innersten verwandte. Das eine Werk gegen seine Ergänzung auszuspielen, wie es heute noch manchem Kritiker notwendig erscheint, verbietet die Einsicht in das Phänomen des Meisters. Schon die in beiden heiteren Werken vielgerühmte „Rückkehr zur Form" ist eine Ungerechtigkeit gegen die Konsequenz der tondichterischen Anschauungen im Gesamtwerk des Meisters. Die Gedankenwelt des Narren, des sich stets Verwandelnden, Verändernden, bleibt in sich beharrend, er setzt nur die Maske auf, ohne sich innerlich zu entwickeln. Daher im „Till" der Grundriß der Rondeauform, im „Don Quixote" der der Variationenform. Anders im „Zarathustra" und „Heldenleben" die dramatische Entwicklungslinie der Probleme des Menschlichen. In jedem dieser Werke hat Strauß neue große Probleme der Ausdruckskunst aufgeschlagen, sei es in der polyphonen Themenabwandlung und weiteren Klangsteigerung des „Till", sei es in der Konsequenz zweier Tonartensymbole bis zu ihrer ideellen polyphonen

Schichtung wie im „Zarathustra" mit seinem gewaltigen Klangkörper. Groß war der Nachhall der Begeisterung im Volke nach der Uraufführung des „Till" im Kölner Gürzenich unter Dr. Franz Wüllner am 5. November 1895, der des „Zarathustra" unter Strauß' Leitung am 27. November 1896 im Frankfurter Museumskonzert.

Strauß' Ruhm als der repräsentativste deutsche Musiker war so gefestigt, daß man ihn 1898 an die Berliner Hofoper verpflichtete (Abb. 25). In diesem Jahr reiften die in München begonnenen Skizzen zum „Don Quixote" und seinem gewaltigsten sinfonischen Werk: „Ein Heldenleben", das als das größte musik- und kulturgeschichtliche Denkmal des endenden 19. Jahrhunderts in die Geschichte eingegangen ist. Es ist nicht aus der heroischen Empfindungswelt unserer Tage seit dem Weltkrieg zu verstehen, sondern aus dem heroischen Gefühl der stolzen Tage des zweiten Kaiserreiches, der barocken Pracht und Machtäußerung, dem „Willen zur Macht", wie ihn Kunst und Philosophie gleicherweise kundgab. In barocken Dimensionen entwickelt Strauß die Persönlichkeit und den Lebens- und Leidensweg eines Helden, bis ihn der Tod nach siegreichem Kampfe mit seinen „Widersachern" abberuft. Nicht ein geschichtlicher Held ist der Mittelpunkt der Tondichtung, sondern die von großem Wollen, Glauben und Ringen um hohe ethische Ideale erfüllte Persönlichkeit schlechthin. Sie wird einmal dargestellt in Symbolen, die den stolzen Ausdruck tragen, den die Renaissance dem Helden hoch zu Roß gab, die mit Trompetenschall und Schwerterklirren den Helden in den herausgeforderten Kampf führen; zum anderen verwandeln sich Gestalten des privaten Lebens wie die auf Schlüsseln pfeifenden Widersacher (Kritiker) in schwertumgürtete Gegner, die moderne Frau mit ihrem nervösen Temperament zur symbolischen Gestalt der Siegesgöttin, die den Helden aus der Schlacht führt (Abb. 26). Dazu kommen

Allegorien der „Friedenswerke“ u. a. m. Aus dem heroischen Gestaltungswillen der Denkmalsplastik jener Zeit wird auch die Wesenseigenart der Symbolik dieses Werkes und seine Formgestaltung verständlich. In keinem Werke zuvor hatte Strauß ein solches Riesenorchester aufgeboten. Über die zeitliche Gebundenheit der Symbolik triumphierte die Dithyrambik dieses melodisch-rhythmisch und klanglichen Wunderwerkes, das nach der Uraufführung am 3. März 1899 in Frankfurt auf Jahrzehnte hinaus eines der am heftigsten umstrittenen Werke blieb.

1898 machte Strauß auch auf musikpolitischem Gebiet einen großen Vorstoß. Auf Anregung Hans Sommers (Komponist der „Loreley“), des unermüdlichen Vorkämpfers für eine bessere wirtschaftliche Stellung der deutschen Komponisten, verfaßte Strauß ein Rundschreiben an die namhaftesten Komponisten, in dem er sie aufforderte, im Kampf um die Verlängerung des Urheberschutzgesetzes und einen gerechten Tantièmenanteil an ihren Werken einmütig zusammenzustehen. Trotz des Wirrwarrs des Parteienwesens, der Widerstände aus den eigenen Reihen gelang Strauß in Verbindung mit Friedrich Rösch und Sommer die Gründung der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“. Schon damals wies Strauß auf die Notwendigkeit der staatlichen Unterstützung der Bestrebungen hin, die heute durch die aus der Genossenschaft hervorgegangene „Stagma“ verwirklicht worden ist. Strauß setzte sich auch nachdrücklich in diesem Zusammenhang für die damals vor den Reichstag gebrachte Parsifal-Schutzfrage ein. Seit 1901 bis 1909 übernahm er den Vorstand des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“, in dem er energisch für den Fortschrittsgedanken eintrat und jungen Talenten, u. a. Reger, Schillings (Abb. 27), Pfitzner, Thuille, Weismann, die Bahn ebnete, wie er denn auch in den „Modernen Konzerten“ fast nur neue Werke zur Geltung brachte.

Daß keines der großen sinfonischen Werke seit der „Phantasie“ in München uraufgeführt wurde, mag dem Uneingeweihten den Schlüssel dazu geben, warum Strauß in der „Feuersnot“ (Werk 50) — Libretto von Ernst v. Wolzogen nach einer von Strauß aufgefundenen niederländischen Sage (Abb. 28) — auf dem sehr handgreiflichen Forum der Bühne mit den Münchenern älteren und jüngeren Schlages eine ebenso liebevolle wie grimmige Abrechnung hielt. Und die Kapuzinerpredigt ist darin sehr deutlich: „Weil er vom Ort gebürtig wär', meint Ihr, wär's net weit mit ihm her“ — „Sein Wagen kam allzu gewagt Euch vor, da triebt Ihr den Wagner aus dem Tor.“ Wem aber bei aller Ironie diese Menschen nicht im Herzen doch nahegestanden hätten, der hätte sie nicht so köstlich meistersingerlich charakterisieren können. Die ursprünglich für Berlin geplante Uraufführung, die mit vielen Ärgernissen immer wieder hinausgezögert wurde, fand 1901 unter der Leitung von Hofrat v. Schuch auf der Bühne der Dresdener Hofoper statt (Abb. 29), die von nun an die Traditionsstätte fast aller Uraufführungen Straußscher Bühnenwerke wurde. Die Partitur der „Feuersnot“ aber schenkte der Meister vielsagend seiner Heimatstadt.

Man kann sich nur eine ungefähre Vorstellung von der Nervenkraft dieses Mannes machen, der neben der schöpferischen Tätigkeit die Arbeitslast auf sich nahm, die verbunden war mit den Verpflichtungen für Oper und Konzert, seinen vielen Konzertreisen im In- und Ausland und seiner musikpolitischen Tätigkeit. 1903 vollendete er die „Sinfonia Domestica“ (Abb. 32), die er während einer anstrengenden Konzertreise im folgenden Jahr in Amerika am 21. März uraufführte. Mit Ehrungen aller Art, im In- und Auslande, wurde Strauß ausgezeichnet. Die Universität Heidelberg überreichte ihm, „dem ersten Musiker der Deutschen“, 1903 das Diplom des Ehrendoktorates, und die künstlerische Anerkennung äußerte sich in Gemälden und

Plastiken bedeutender Meister (Abb. 30 u. 31). Der Vierzigjährige, noch immer hart umkämpft, war in einem Anstieg sondergleichen auf die Höhe des Ruhmes gelangt.

Musikdrama und Oper auf neuen Wegen und Höhen

Das revolutionärste musikalische Drama nach Wagners „Tristan", die nach dem gleichnamigen Bühnenstück von Oskar Wilde gestaltete „Salome" ist ohne die in den Tondichtungen reifende dramaturgische Meisterschaft nicht denkbar. Die „Salome" ist das Geschenk der tondichterischen sinfonischen Leistung und steht fernab der leitmotivischen Struktur des Wagnerschen Musikdramas, sie ist nur mit der „Elektra" die vorläufig letzte Ausstrahlung dieser Gattung der sinfonischen Dichtung. Mit der Nervigkeit des Ahnens, des Unbewußten und Bewußten im Ausdruck des Gedankens, der Bewegung, des Wortes, beherrscht die Idee des dramatischen Vorgangs das Melodische, Klangliche und Tonartliche in feinsten Verästelungen und seelischen Schichtungen, mit denen die unmittelbar plastischen Symbole zu einem sinfonischen Ganzen zusammenströmen. Die faszinierende Unmittelbarkeit in der Deutung der Erscheinungen und der seelischen Mitteilung und Zusammenhänge, vom ersten Takt an bis zum emphatischen Melos des Schlusses, hat mit dem Wildeschen Drama nur noch einen stofflichen und wortlichen Zusammenhang. Die Jahrhundertwende hatte geradezu eine Fülle von Salomedarstellungen in allen Kunstzweigen gebracht, vor allem in der Malerei und Plastik, abgesehen von all den anderen Darstellungen der Literatur und Kunst, deren Pendel bis zum niedrigsten Salonkitsch schwang. Wildes Salome (1894) war in Deutschland durch die Breslauer Aufführung 1901 bekannt geworden. Das zeitgemäße Motiv lockte auch Strauß. Nachdem er ein

Libretto-Angebot von Wildes Drama verworfen hatte, griff er selbst zum Originaltext, den er sich mit einigen nicht unwesentlichen Abänderungen dienstbar machte. Was aber die Straußsche Musik an sinnlicher Betörung, kindlicher Naivität, heißem wollüstigen Begehren und orientalischer Illusion zu wecken vermochte, war einmalig überragend, zeitnah im Problem, zeitfern in der gesunden Kraft seiner Bewältigung. Und auch das neue Motiv in der Salome-Darstellung der Jahrhundertwende, die Kußszene, an die sich zuerst der Münchener Maler K. Gebhardt und Oskar Wilde heranwagen, wird von Strauß in einem großen lyrisch-dramatischen Schlußgesang von solcher Sinnlichkeit und Schönheit des Unbegreiflichen gebannt, daß das Geheimnis der Liebe größer sei als das Geheimnis des Todes, wie nur ein Künstler Probleme des Lebens, auch ihre abgründigsten, in der Kunst überzeitlich widerzuspiegeln vermag. Die Reaktion der Zeit auf dieses Kunstwerk war seltsam genug; sie reichte durch alle Phasen von übertriebener Verherrlichung bis zur grenzenlosen Verachtung und billigstem Spott. Die Dekadenz im Stoff der Darstellung mit einer Dekadenz, Perversität und Hysterie des Meisters gleichzusetzen, war eine Beleidigung von ungezählten Kunstwerken aller Zeiten zum gleichen Motiv. In Wien verbot die Hoftheaterzensur die Aufführung, in New York und Chikago wurde das Werk noch fünf Jahre später gleich nach der ersten Aufführung verboten, in Berlin mußte zum Schluß der Stern Bethlehems aufgehen, um das religiöse Gefühl der Zuschauer zu „besänftigen", in London mußten die Juden — sehr sinnig — in „Gelehrte" verwandelt werden. Schikanen am laufenden Band, Empörungen um dies und jenes, nicht zuletzt um das große Orchester von 102 Mann. Aber das Geschrei der „Widersacher" wurde übertönt durch die zwingende Macht des Werkes. Die Uraufführung in Dresden unter der Leitung von Ernst v. Schuch (Abb. 33) am 9. Dezember 1905 sicherte

dem Werk den unhemmbaren Triumphzug, der zugleich mit den Namen der Destinn und Gutheil-Schoder (Abb. 34 rechts) als des Meisters idealsten Gestalterinnen der Salome verbunden ist.

Die „Elektra" (Abb. 34 links), das Ereignis von 1908/09, dehnt die Folgerungen aus der „Salome" noch weiter aus. Wie in „Feuersnot" und „Salome" bleibt die Konzentration des Geschehens auf einen Akt und eine Szene erhalten. Die neuen Probleme liegen im Stoff dieser antiken Tragödie, bei der im Gegensatz zu „Salome" nicht das gleitende sinnliche Fluidum dieser Frau vom ersten Takt an den ganzen folgenden dramatischen Ablauf, die formalen Übergänge bestimmt, sondern eine außerhalb aller handelnden Personen stehende Idee: die heldische Schattengestalt des von Klytämnestra ermordeten Agamemnon. Die Spannungslinien, die einerseits ausgehen vom Motiv der Heldenvision, in der die Tochter in fanatischem Racheglauben den Vater erlebt bis in den taumelnden Jubeltanz hinein, die anderseits von dem unheimlichen Sekundakkord ausgehen, dem Alpdruck, der die Mutter furienhaft bedrängt bis zu dem Aufschrei Elektras bei der Ankunft des Orest, die aufeinanderprallenden Tonartenkontraste der Angstträume und der Ohnmacht schufen eine musikalisch-dramatische Disposition, wie sie nur im Werk des Meisters selbst vorgebildet war. Nur die Musik vermochte bis in die unheimlichen letzten seelischen Bezirke dieses Charakters vorzudringen, und der größte Klanggestalter unserer Zeit ist vor keiner ihm notwendig erscheinenden Konsequenz zurückgeschreckt. Man muß den ganzen Weg von „Macbeth" bis zu „Elektra" durchmessen, um zu erkennen, wie von Werk zu Werk die musikalisch-dramatische Idee an künstlerischer und ethischer Wahrhaftigkeit und Größe zunimmt.

Nach der Dresdener Uraufführung der „Elektra" am 25. Januar 1909 wandten sich die Vorwürfe gegen diese noch schärfer als gegen die „Salome", glaubte doch ein nicht geringer Teil

von Kritikern und sich zurückgesetzt fühlenden Komponisten, daß nunmehr „Die Konfusion in der Musik" wirklich angebrochen sei (Abb. 35 links). Die satirische Wochenschrift „Der Ulk" faßte für die erschreckten Gemüter die ganze Angelegenheit bei der 1910 erfolgten Enthüllung der Gedenktafel am Geburtshaus Strauß' auf ihre Weise auf (Abb. 35 rechts). Zu dieser Zeit aber arbeitete Strauß in seiner kurz zuvor (1908) von E. Seidl erbauten idyllischen Villa in Garmisch (Abb. 36) an einem Werk, von dem die Welt munkelte, daß es eine völlig neue Überraschung werden würde.

Das wurde es in der Tat. Während der Arbeit an „Elektra" war zwischen Strauß und Hofmannsthal der Gedanke einer musikalischen Komödie (nach Casanova) erwogen worden. Strauß schwebte eine Oper vor mit geschlossenen Nummern, Duetten, Terzetten, einem natürlichen Parlando, die mit der alten Spieloper des Barock ideenverwandt sein müßte. Als Hofmannsthal nach Verzicht auf den Casanova-Plan im März 1909 Strauß die ersten Szenen zum „Rosenkavalier" sendet, ist der Komponist Feuer und Flamme und erwartet „mit Ungeduld die Fortsetzung". Die musikdramatische Tendenz der Einaktigkeit fällt weg, an Stelle der fertigen Dichtung steht das neue Libretto, das von Dichter und Musiker nach allen Seiten hin ausgewogen wird, aber bei aller Freiheit des Dichters mit dem Motto des Musikers: „Daß ich mich vor allem an das halten will, daß ich für mich dichte und nicht für Sie", wie diese neue Zusammenarbeit von Strauß und Hofmannsthal eingeleitet wird. Eine „Komödie für Musik" entsteht mit dem ganzen schmachtenden, jubelnden Liebeszauber und der derben Frische des theresianischen Wiens, aber erfüllt mit der Walzerfreudigkeit des modernen Wiens. Dem Autor, dem aus dieser Stadt bescheinigt wurde, daß er eine „Angst vor allem, was Melodie ist", habe, läßt in der italienischen Barockarie des Sängers die

Herrlichkeit des Belkanto neu erstehen, in dem großen Terzett des 2. Aktes, die Singstimmen in melodischer Polyphonie aufblühen, oder er weckt, wie in dem zarten Duett des letzten Aktes die Poesie volksliedhafter Melodik. Mit einer unerschöpflichen Wandlungsfähigkeit der Thematik wird die Stimmungssphäre psychologisch durchdrungen, die Geigen schwelgen in den großen Kurven der Melodie in fortreißendem Schwung, in zartester Träumerei, das Horn entfaltet eine romantische Sphäre wie nicht mehr seit den „Meistersingern". Die neue Barockoper ist geboren. In kaum 17 Monaten wurde das Wunderwerk dieser Partitur geschaffen (Abb. 37). Die Brautwerbung mit der Überreichung der silbernen Rose durch den jungen Rofrano, schon szenisch von märchenhaftem Glanz, umschweben sphärische Klänge des Rosenduftes, die keusche Liebe junger Menschen auf den ersten Blick ergreift im Ton ihrer melodischen Herzenssprache. Die Bühnenbilder und Kostümentwürfe (Abb. 38) runden ab in idealem Stilgefühl, was die Gemeinsamkeit von Dichter und Musiker geschaffen. Die Uraufführung am 26. Januar 1911 unter E. v. Schuch wurde ein einziger Triumph. In Berlin war das Echo, das Werk und Aufführung in großen Berichten der Presse gefunden hatte, so stark, daß noch vor der dortigen Aufführung Sonderzüge nach Dresden fuhren (Abb. 39). Es fehlte aber auch nicht an „Sensationen" (Abb. 40) und Gegenstimmen. In Berlin konnte das Werk nach heftigem Streit nicht eher starten, bis der Strauß sehr gewogene Intendant von Hülsen eine moralische „Verwandlung" des Textes vornahm, nachdem Hofmannsthal es abgelehnt hatte, die Erzählung des Ochs von Lerchenau, die erst ganz gestrichen werden sollte, „hoftheatergemäß" umzudichten.

Inmitten der Arbeit am „Rosenkavalier" war der Vertrag mit der Berliner Hofoper und Verpflichtung zu Einzelgastspielen nach vielem Hin und Her gelöst worden. Strauß konnte sich nun

in erhöhtem Maße seiner eigenen Kunst zuwenden. Sein nächstes Werk, die „Ariadne auf Naxos", rückte dem Stil der Barockoper wesentlich näher als das vorhergehende. Aber nach der Stuttgarter Erstaufführung (25. Oktober 1912) erwies sich die unglückliche Verquickung der auf zwei Akte zusammengedrängten Komödie des Molièreschen „Bürger als Edelmann" mit der nachfolgenden Opera seria „Ariadne" als praktisch für die Bühne unhaltbar. Die glückliche Lösung war die am 4. Oktober 1916 in der Wiener Oper aufgeführte Neufassung, deren Inszenierung für den Barockgeist der Oper vorbildlich geblieben ist (Abb. 41). Das Ganze war nun zu einer geschlossenen Oper geworden, einschließlich eines aus dem Geist der Komödie entwickelten Vorspiels, bei dem aber die seelische Motivierung für das nachfolgende Doppelspiel von Opera seria und Opera buffa im Mittelpunkt steht. Eine 3. Fassung kam noch 1917 zustande. Das Werk gehört heute zum Köstlichsten, Reinsten und Edelsten, was uns die Straußsche Muse im Doppelcharakter des Lyrisch-Ernsten und Lyrisch-Heiteren geschenkt hat: die geistsprühenden Rezitative des Vorspiels, die feine Stilisierung der Figuren der Commedia dell'arte um das weihevolle Spiel der Todeserwartung Ariadnes, das Flüstern von Wind und Welle in der Naturidylle, der Wechsel von keuschhafter und kecker Liebesstimmung bis zum Höhepunkt der Erscheinung des Gottes, der Ariadne in hymnischer Begeisterung neu verwandelt, — dies alles aber mit dem Klang eines nur 35 Spieler umfassenden Kammerorchesters erfüllt.

Aus dem religiös-weltlichen Geiste des Barocks (Abb. 42) geschöpft ist das gleich den seelischen Steigerungen barocker Wolkensäulen wuchtende 16stimmige A-cappella-Werk „Deutsche Motette" nach Worten von Friedrich Rückert, in dem die Singstimmen bis zu orchestraler Leuchtkraft geführt werden. Das anspruchsvolle äußere Gegenstück ist das „Festliche

Präludium" (op. 61), mit dem das Wiener Konzerthaus am 19. Oktober 1913 eingeweiht wurde. Mit dem letzten sinfonischen Werk „Die Alpensinfonie" 1915 zollt der Meister seinen Tribut der herrlichen Alpenlandschaft (Abb. 44), die er von seinem Garmischer Heim genießen kann. Eine erzwungene Schaffenspause während der „Ariadne"-Arbeit ist mit diesem Werk ausgefüllt, die ersten Skizzen reichen in das Jahr 1910 zurück.

Vor dem nächsten Bühnenwerk steht noch eine Ballettpantomime, die „Josefslegende" (Abb. 43), zu der Strauß die Anregung von dem berühmten russischen Diaghilew-Ballett erhielt. Das Szenarium im Kostümstil des Paolo Veronese arbeitete Hofmannsthal mit Graf Keßler aus, im Mai 1914 wurde das Werk in Paris uraufgeführt. Strauß hatte es nicht mit großer Freude komponiert, dennoch wurde es fernab des üblichen Balletts ein motivisch und klanglich ebenso illustrativ lapidares wie seelisch packendes Meisterwerk. Wunderbar hebt sich von der wollüstigen Sinnlichkeit Potiphars die keusche frühlingshafte Reinheit Josefs ab, mit denkbar einfachsten Mitteln der Thematik und Harmonik wird eine überraschende Anschaulichkeit der Psyche, der Geste, der Bewegung erreicht.

Zu den größten, problemreichsten und monumentalsten Schöpfungen des Meisters wird immer das der „Zauberflöte" verwandte Märchenspiel, die „Frau ohne Schatten" (Werk 67), gehören. Hofmannsthal hatte sich in die Idee eines solchen Märchenspiels gleichzeitig mit dem ersten Gedanken an die „Ariadne" verstrickt. Man darf in manchem nicht mit Unrecht sagen, allzusehr verstrickt, denn es bleibt ein peinlicher Rest von Unklarheit, Verschwommenheit der Handlung. Dennoch ist dieser Mythos der Mutterschaft, wie ihn die Straußsche Muse enthüllt, zu erhaben, als daß kritische Einwände gegen die Dichtung auf die Musik selbst zurückzustrahlen vermöchten, denn Strauß mußte gerade in dem Mystischen der Symbolik

eine neue große Aufgabe seiner Tonsymbolik sehen. Die Musik ist so unendlich reich an melodischen Schönheiten, wie z. B. in der Szene vor dem von Roller meisterhaft entworfenen „Pavillon des Falkners" (Abb. 45), an sinnbetörendem Glanz der Klangaufteilung (6 Harfen, Glasharmonika gehören u. a. zu dem großen Orchester), an dämmernden motivischen Entwicklungen, harmonisch durchgeistigten Symbolen, daß andeutende Worte in Verallgemeinerungen gleiten. Man hat einmal Strauß den Vorwurf gemacht, keinen nationalen Beitrag zum Weltkrieg gegeben zu haben. Kein bedeutenderer Beitrag zu dem großen Geschehen konnte gedacht werden als die Verherrlichung des Edelsten, das einem Volk die Ewigkeit sichert: der Mutterschaft und des Glaubens an die Kraft der Liebe und des Segens der Arbeit für die Familie. Der Jubel um die Uraufführung am 10. Oktober 1919 in der Wiener Staatsoper (Abb. 46) war ein ergreifender Widerhall im Herzen einer durch die Not des Krieges versteinerten Stadt.

Noch einmal zieht sich Strauß in die stilleren Bereiche seiner Liedlyrik zurück, und außer den bizarr-charakteristischen „Liedern aus dem Orient" (Werk 77) bilden die Lieder von Werk 66—69 um 1919 den vorläufigen, aber nicht endgültigen Abschluß seines Liedschaffens. Aus den Liedern der ersten zwei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts ragen unzweifelhaft hervor die „Fünf Lieder", Werk 48 (vor „Feuersnot"), nach Gedichten von Bierbaum und Henckell mit der von empfindungsgesättigter Ruhe getragenen „Freundlichen Vision", die „Sechs Lieder", Werk 56, von denen die ernste „Blindenklage" mit ihrer harmonisch das innere Dunkel und Licht abtastenden ergreifenden Gefühlswelt nur leider viel zu wenig vernehmbar ist, wie auch andere der Straußschen ernsten Gesänge. Aus der „Domestica"-Stimmung ist in das schlicht volkstümliche, aber zu barocker Bildlichkeit gesteigerte „Gefunden" und das heitere „Mit deinen blauen

Augen" jener gedämpft fröhliche und verträumte Ausdruck gelegt, der sich in den barock stilisierten Brentano-Liedern von Werk 68 in der zarten Poesie von „Ich wollt ein Sträußlein binden ..." (Abb. 48) fortsetzt und — auf den Höhepunkt dieser poetischen Deutung der F-dur-Stimmung in der späteren „Arabella" hinlenkend — mit dem traumhaften Fis-dur von „Als mir dein Lied erklang" die Rosenpoesie der Liebeswelt des „Rosenkavaliers" mit der der „Arabella" vereint.

Einen weiteren Ruhepunkt inmitten höherer Ziele bildet das köstliche, von der Presse und den Wienern noch vor der Uraufführung am 24. Mai 1924 wegen der hohen Ausstattungskosten sensationsumwitterte Ballett „Schlagobers" (1921), ehe sich Strauß einem neuen Bühnenwerk zuwendet. Eine wohl insgeheim oft erwogene Lieblingsidee, eine gegenwartsnahe bürgerliche Komödie zu schreiben, eine Dialogoper, verwirklicht Strauß mit dem auf der Rückfahrt von Buenos Aires 1923 vollendeten „Intermezzo" (Abb. 49). Die Wurzeln dieser Idee finden sich schon ausgeprägt im „Heldenleben", im „Don Quixote", „Domestica", wo eine ausgesponnene leichte und sprühende Dialogformung sich allmählich zu schwelgerisch breiten ariosen Höhepunkten steigert. Die Grundtendenz der Straußschen Kunst, das unmittelbar anschaulich Empfundene, das Visuelle, das schlicht Natürliche in das Übersinnliche zu führen und zu erheben, gab auch für das musikalische Lustspiel einen neuen Ausgangspunkt, für den die Opernliteratur kein Vorbild hatte, auch nicht für die seelisch-dramatische Motivierung der die rasch wechselnden Szenen verbindenden sinfonischen Zwischenspiele, deren seelische Bedeutung größer ist als die der szenischen Vorgänge. Die Handlung der reizenden Komödie entnahm Strauß als eigener Textdichter den häuslichen Bezirken seiner Sinfonia Domestica.

Strauß war während der dreijährigen Arbeit am „Intermezzo" dreimal in Amerika gewesen. Bei einer dieser Konzertreisen

im Jahre 1921/22 wurde ihm in diesem kurz zuvor noch feindlichen Ausland eine einzigartige Huldigung dargebracht: als Strauß in Boston das Podium betrat, erhoben sich die Zuhörer lautlos — ohne jeden Beifall.

Zum 60. Geburtstag ernannten München und Wien Strauß zum Ehrenbürger, und die Stadt Wien übereignete ihm ein Grundstück im Belvedere-Park, wo Strauß' neue prächtige Domestica erstand (Abb. 50). Allerdings war diese mit großen Feierlichkeiten verbundene Zeit nicht ungetrübt. Da die Novemberrevolution die letzten vertraglichen Klauseln mit der Berliner Staatsoper hinfällig gemacht hatte, war Strauß 1919 einer Berufung an die Wiener Staatsoper gefolgt. Das Doppeldirektorium Schalk-Strauß wurde ein Drama mit sieben Siegeln, und die Ablehnung notwendiger Erneuerungsarbeiten für das Institut endeten 1924 mit dem Ausscheiden Strauß' aus der Wiener Oper. Der Verlust seiner Persönlichkeit traf das Institut schwer. Eine Zeitlang blieb der „grollende" Meister den Wienern verborgen, so sehr sie auch im Konzertsaal und in der Oper ihn an die Rampe riefen. Seine erste „Versöhnung" geschah diskret als Paukist in einer vom Rundfunkorchester gespielten Mozartsinfonie, bis die Wiener Aufführung des „Intermezzo" im Beginn des Jahres 1927 Strauß wieder als Gast an das Dirigentenpult der Oper zurückbrachte (Abb. 51). Der Unterschied in der qualitativen Produktivität des ersten Dezenniums seines Opernschaffens, das Strauß in engster Zusammenarbeit mit Hofmannsthal sah, zum zweiten, an dessen Ende erst der Dichter dem Musiker wieder ein Szenarium, das zur „Ägyptischen Helena", unterbreitet (Abb. 52) und damit Strauß erneut auf die Antike im Widerspiel des großen Barocktheaters hinlenkt, dieser Unterschied ist zweifellos nicht zu übersehen. Mit größter Spannung sah man daher dem ersten großen Werke nach dem Kriege entgegen, das am 6. Juni 1928 im Glanze früherer

Strauß-Premieren in Dresden uraufgeführt wurde. Daß allerdings die um den 60. Geburtstag von Strauß ziemlich stark verbreitete öffentliche Meinung von einem Nachlassen der schöpferischen Potenz nicht zu Recht bestand, vermochte die Musik zur „Ägyptischen Helena" zu beweisen, aber der dramaturgische Aufbau des Hofmannsthalschen Textbuches hat einer gerechten Kritik nicht standhalten können. Die mehrfach aufgeworfenen Fragen einer Umarbeitung dürften das Schicksal dieses Werkes, das nicht allein von seiner Musik abhängt, wesentlich entscheiden.

Mit der „Arabella" (Abb. 53) machte Strauß der schönen Donaustadt zum zweiten Male eine Reverenz, nur ist die Zeitenuhr aus dem theresianischen Glanz in das blassere „Milieu", in den morbideren Reichtum der Zeit von 1860, vorgerückt. Das Libretto entstammt noch der Feder Hofmannsthals, der es kurz vor seinem Tode (1929) nach einer Novelle „Lucidor" geschrieben hatte und in dessen Nachlaß es aufgefunden wurde. Eine innere Verwandtschaft mit dem „Rosenkavalier" ist unverkennbar, am stärksten aber durch die Musik, die ebenfalls dem früheren Werk gegenüber die Zeiger vorgerückt hat. Dort leuchtet das sinnlich glühende und errötende Feuer aus den Augen impulsiver Jugend, hier aber strahlt aus den Augen reifer Menschen der wunderbare Glaube an die innere Erkenntnis von Liebe und Zueinandergehörigkeit. Die Ausdeutung der F-dur-Symbolik des Friedens, die Strauß seit dem „Guntram" immer wieder in einer neuen Variante parallel zu der Symbolik von Fis-dur entwickelt hat, nicht zuletzt in seinen Liedern, erreicht in diesem Werk einen geschichtlichen Höhepunkt. Die prachtvollen Steigerungen, der ergreifende weihevolle Schluß des 3. Aktes entfalten sich aus der meisterhaften seelischen Gestaltung dieser Tonartensymbolik. Die „Arabella" ist kein Alterswerk, obwohl sich der Meister den Siebzigern nähert, dafür ist diese Musik von einer zu unvergänglichen Frische, aber sie konnte nur von einem Meister geschrieben

sein, der einmal die Poesie des sinnlichen Impulses der Jugend besungen hat wie keiner zuvor und dem das Alter eine begnadete Einsicht in das höhere Walten der Natur gab. Am 1. Juli 1933 wurde das Werk aus der Dresdener Taufe gehoben, Alfred Rollers Bühnenbilder und Kostümentwürfe waren sein letzter Beitrag zum Straußschen Erfolg, denn auch diesen Mitgestalter berief bald der Tod ab. Strauß aber ging in das siebente Lebensjahrzehnt mit der meistersingerlichen Devise „Fanget an!", eine neue Oper war seit dem Vorjahr im Entstehen.

Die umwälzenden politischen Ereignisse des Jahres 1933 stellten den alten Vorkämpfer für die sozialen Rechte des deutschen Musikers noch einmal vor ein verantwortungsschweres Amt als ersten Präsidenten der Reichsmusikkammer. Im Juli des gleichen Jahres, als sein alter Freund Max v. Schillings starb, dirigierte Strauß in Bayreuth (Abb. 54) wie auch im folgenden Jahre den „Parsifal", und seine dem Herkommen gegenüber dramatisch belebtere Auffassung dieses Bühnenweihspieles wurde als eine geschichtliche Tat gewürdigt. Zwei Jahre vorher hatte Strauß Mozarts „Idomeneo" völlig umgestaltet im Sinne seiner Barocktendenzen und mit zwei eingegliederten eigenen Stücken. Diese Umwandlung konnte nur ein Musiker vollbringen, dessen Musik mit ihrer elastischen Feinheit dem Geiste und Wesen nach dem Born Mozarts nicht weniger entstammte als der Tonpoesie Wagners. Und so durfte der Meister auf dem auch ihm vorgelegten Fragebogen der Reichsmusikkammer schelmisch als „Bürgen für die Komponisteneigenschaft" benennen: „Mozart und Rich. Wagner" (Abb. 55). Im Februar eröffnete Strauß in der Neuen Aula der Universität Berlin den „Ersten Deutschen Komponistentag" (Abb. 57), der nunmehr unter anderen Voraussetzungen zustande kam, als im Jahre 1898 und die Forderungen durch den Staat erfüllt sah, die Strauß vor über dreißig Jahren gestellt hatte. Der

siebzigste Geburtstag des Meisters wurde erneut Anlaß zahlreicher Ehrungen: Reichspräsident von Hindenburg verlieh dem Jubilar den Adlerschild des Deutschen Reiches (Abb. 56), Dr. Goebbels übersandte die Glückwünsche der Reichsregierung und vielerorten wurden wiederum seine Werke mit den schon traditionell gewordenen Strauß-Wochen gefeiert.

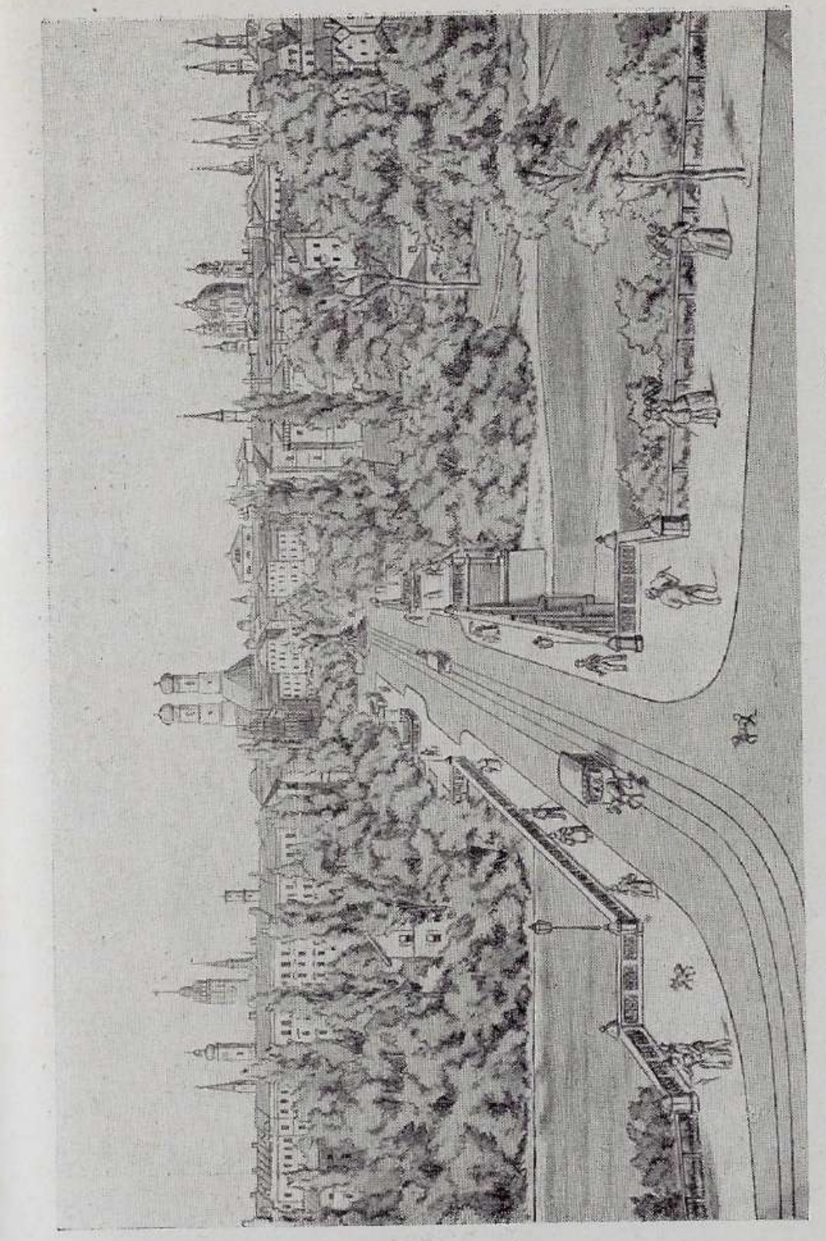
Ein neues Bühnenwerk erlebte in diesem Jubeljahr seine Uraufführung: „Die schweigsame Frau" (Abb. 59). Nach der bürgerlich wienerischen Komödie umfängt uns nun eine richtige Opera buffa im Geiste der Hochblüte der neapolitanischen Oper. Der ganze Werdegang der Straußschen Musik aus Wagner und Mozart hat es möglich gemacht, daß wieder eine Opera buffa mit dem Maskenspiel der Commedia dell'arte ohne Verkrampfung am „alten Stil" des Barocks, ohne jede Schablone aus alter Zeit der Gegenwart Freude zu schenken vermag. Wer anders als Strauß hätte es wagen dürfen, Giovanni Legrenzis Duett: „Dolce Amor ..." mit Cembalobegleitung in eine solche Oper aufzunehmen und darüber seinen Klangmantel auszubreiten, ohne den Stilunterschied zweier Jahrhunderte aufklaffen zu lassen, mehr noch, daraus eine köstliche dramatische Szene zu entwickeln? Koloraturarien, Große Arien, Kanzonen, Strettas und selbst die musizierfreudige „Potpourri-Ouvertüre" sind im Schema wieder da, nicht in der Form, die ist in ihrer motivischen Durchdringung, ihrer Klangeigentümlichkeit echter Strauß. Das alte Rezitativ ist ersetzt durch einen motivisch und harmonisch so witzigen, schlagfertigen und ungemein lebendig begleiteten Sprechgesang, wie ihn Strauß ganz neu, zuletzt noch im „Intermezzo", entwickelte. In dem nach einer Komödie des Shakespeare-Freundes Ben Jonson freigestalteten Maskenspiel begegnet uns in der Hauptfigur, dem alten Sir Morosus (Abb. 59), wieder eine jener prächtigen Gestalten, die fast in jeder Straußschen Oper daheim sind, ob Drama (Jochanaan,

Orest, Kommandant), — Märchen (Barak), — Komödie (Ochs, Mandryka, Storch), — es sind Männer, die Strauß liebt, starke und reife Männer mit dem begeisterten Herzen des Erfahrenen, Verstehenden und, wenn es sein muß, — auch des Verzichtenden. (Tenöre liebt Strauß nicht, und die männlichen Hauptrollen in seinen Werken sind fast ausnahmslos für Bariton geschrieben.) Es ist nicht die tolle Fröhlichkeit allein, mit der diese Komödie fesselt, sondern nicht weniger die Echtheit warmer Herzensempfindung. Der Humor bei Strauß ist immer eine doppelte Spiegelung des Lebens, in diesem Werke ganz einzigartig beides in einem: in dem Des-dur-Aktschluß des 2. Aufzuges.

Die großen Zusammenhänge im Opernschaffen von Strauß sind nicht in den äußeren Stoffgehalten zu erkennen, die wie in den Tondichtungen ziemlich große und sehr gegensätzliche Zeiten und Räume umfassen, sondern in geistigen Ideen des Verhältnisses von Mensch und Natur, von Welt und namenloser Überwelt als Befehlsgewalt der Sicherung des Ewigen, das in Mann und Weib gegen-, mit- und füreinander streitet. Bei Strauß kämpft die Frau um den Mann, um den Besitz, um ihre Bestimmung, um ihre Erfüllung. Mann und Frau erheben sich gegenseitig durch die Größe ihrer Liebe. In „Friedenstag" und „Daphne" — so gegensätzlich Stoffwelt und Musik sind — ist das Problem das gleiche, die Vorgänge und Probleme der Umwelt werden erhellt von innen her, vom Sinnbild der Liebe. Das Straußsche Drama ist immer ein lyrisches, es steigt aus der Tiefe auf in das Licht, wo das Herz ja sagt, wo die Hülle der Umwelt verschwindet. Das ist in beiden Einaktern auch szenisch durchgeführt: der Festungsturm in „Friedenstag" versinkt, als der Friede Wirklichkeit geworden, — „Daphne verwandelt sich in einen Baum, in den Lorbeer, als ihre höchste Liebessehnsucht Sinnbild ewiger Liebe wird (Abb. 61). Und

mit dem Kampfe der Frau wächst die ethische Größe des Mannes: das Pflichtbewußtsein des Kommandanten, der hart dem Gegner gegenübertritt, bis er im Auge der Frau die Wahrheit liest, daß wirklich Friede ist — das Pflichtbewußtsein des Gottes Apollo, der vor der Größe der unschuldigen Liebe Daphnes zu Leukippos Gott Zeus bittet, sie zum höchsten Sinnbild der Liebe zu erheben. Die ganzen Straußschen Opernwerke durchfühlen den Reichtum der Liebeskraft der Frau für das Ethos des Mannes als Gleichnis.

Die neue Zusammenarbeit zwischen Strauß und Gregor, die unter dem gleichen Motto steht wie die zwischen Strauß und Hofmannsthal, hat sich bei „Friedenstag" und „Daphne" glücklich bewährt, der Einfluß Strauß' auf die dichterische und geistige Gestaltung geschah aus dem Geiste jener poetischen Einheit, wie sie oben angedeutet worden ist. Der „Friedenstag" (Abb. 62) wurde in dem Jahr begonnen, in dem Strauß die „Olympische Hymne" als Friedenssymbol des Wettkampfes der Völker bei der Olympiade 1936 dirigierte (Abb. 60). Zeitnah wie kaum in einem Werk ist in dem Drama die Verherrlichung des Friedens, des Sieges, des Vertrauens gegen die endlose Not, die religiöse Gegensätze im Dreißigjährigen Kriege bis zum Friedenstag des 24. Oktober 1648 (dieses Datum sollte die Oper ursprünglich als Titel tragen) heraufbeschworen hatten, in der großen musikalischen Spannung gebannt, deren Motivik äußerst knapp gehalten, deren melodische Bögen in großer Breite pulsen. Wie ein zartes Filigrangewebe hebt sich von diesem Werk die Liebeswelt Daphnes ab, in dem die künstlerische Schaffenswelt des Meisters im edelsten Ausdruck nochmals Bekenntnis seines Glaubens an das unvergänglich Schöne geworden ist. Und es wird — wollen wir hoffen — nicht das letzte Bekenntnis des jetzt fünfundsiebzigjährigen, unermüdlich schaffenden Meisters sein (Abb. 63), dem zu Lebzeiten das Bewußtsein der Unsterblichkeit gegeben ist.



1. Die Maximiliansbrücke in München um 1880
mit Blick gegen Rathaus, Frauenkirche, Theatinerkirche. Zeichnung von L. Huber





2. Die Eltern des Künstlers. Zeitgenössische Lichtbilder

Der Vater des Künstlers, Franz Joseph Strauß, stammte von Parkstein in der Oberpfalz. Er wurde in München kgl. bayr. Kammermusiker im Hoforchester und war einer der besten Hornisten seiner Zeit. Nachdem seine erste Gattin 1854 durch eine Cholera-epidemie hingerafft worden war, verheiratete er sich 1863 mit der dritten Tochter, Josefine, des Großbrauers Georg Pschorr



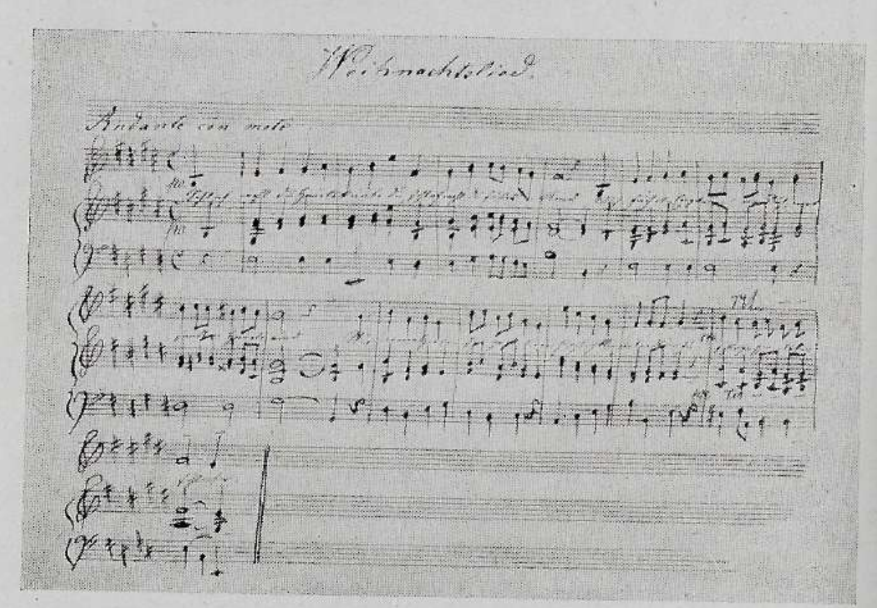
3. Richard Strauß' Geburtshaus in München

im Girlandenschmuck zum 70. Geburtstag des Meisters (1934). Das Rückgebäude der Pschorrschen Großbrauerei am Altheimereck Nr. 2 ist ein sogenanntes „Durchhaus" (das Vordergebäude liegt zur Neuhauser Straße 11 hin) im schmucklos behäbigen altbürgerlichen Stil. Über den beiden Mittelfenstern des 1. Stockwerkes wurde 1910 eine Gedenktafel angebracht



4. Richard Strauß

als siebenjähriger Knabe, zur Zeit, als er seine erste erhaltene Komposition (s. unten) schrieb



5. „Weihnachtslied" in E-dur

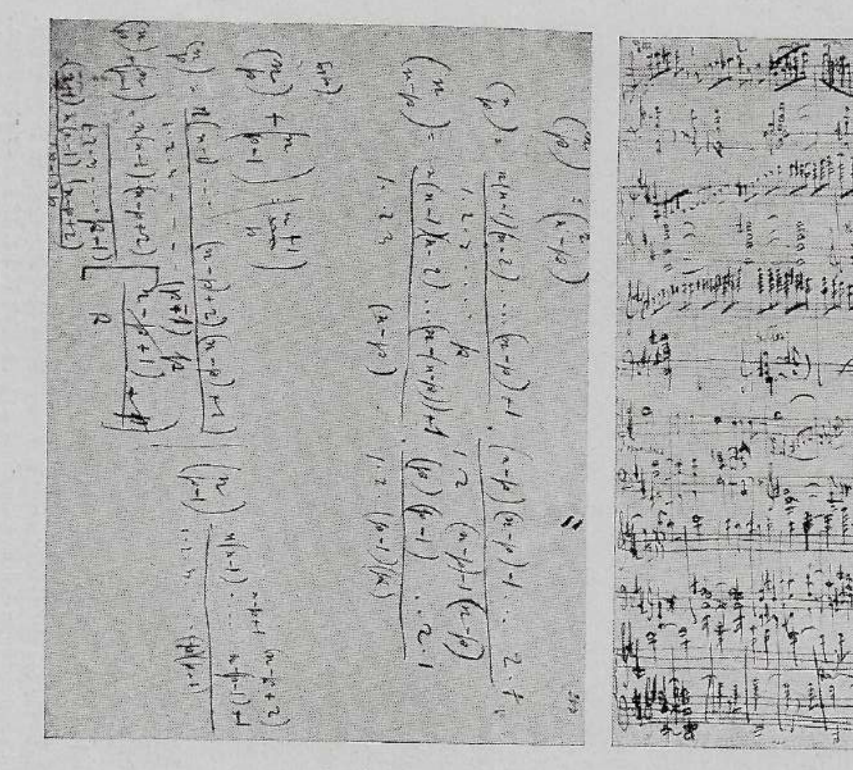
Älteste von Strauß erhaltene Komposition aus dem Jahre 1871. Die Noten sind von dem Siebenjährigen (Abb. 4) selbst geschrieben, der Text ist von seiner Mutter hinzugesetzt





6. Handschriften aus dem ungedruckten Band „Größere Fugen" 1879/80

Eine Doppelfuge für Klavier und eine 5stimmige Doppelfuge für Violine und Klavier, ein schönes Zeugnis für den Erfolg des theoretischen Unterrichtes bei Hofkapellmeister F. W. Meyer. Auffällig ist die zuweilen orchestrale Stimmführung (u. a. Takt 12 und 13 des oberen Blattes). Neben der kontrapunktischen Sicherheit des Sechzehnjährigen zeigt das untere Blatt bereits den charakteristischen sauberen Zug der späteren „gestochenen" Partiturschrift des Künstlers



7. Zwei Seiten aus einem Mathematikheft von Strauß

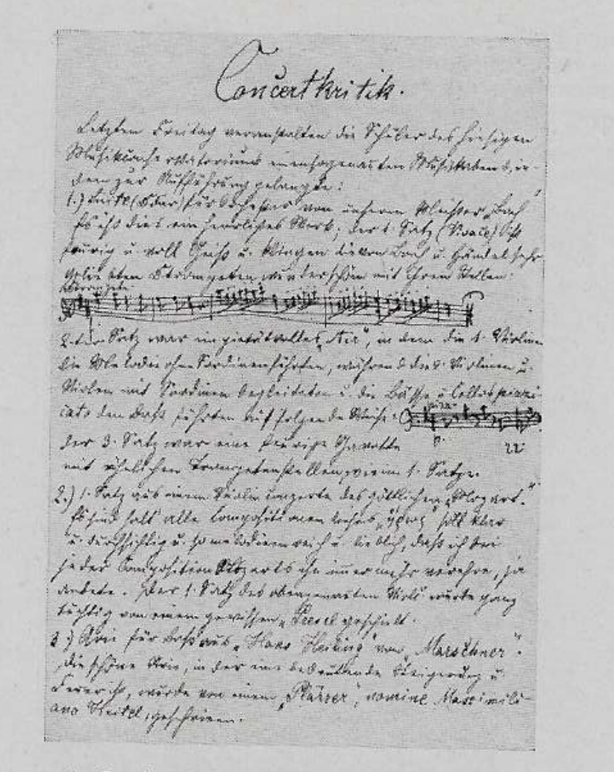
Wahrscheinlich während der Schulstunden des Ludwiggymnasiums skizzierte Strauß in einem Mathematikheft fast sein ganzes Violinkonzert, op. 8, das erst 1897 im Druck erschien. Auf der Rückseite des linken, mit mathematischen Formeln beschriebenen Blattes steht die Schlußskizze zum 1. Satz, auf dem rechten Blatt folgt die Skizze zum Rondo des 3. Satzes. Den 2. Satz skizzierte Strauß in einem anderen Heft



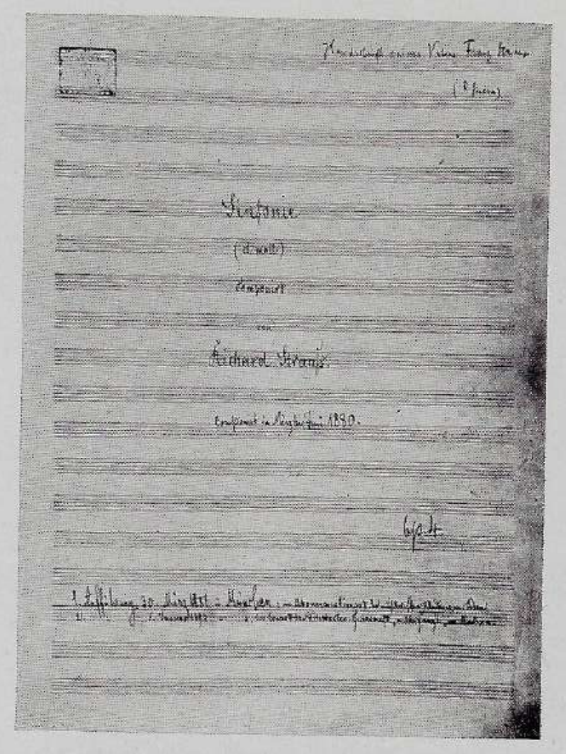


8. Die Jugendfreunde Richard Strauß und Ludwig Thuille

Die beiden Aufnahmen zeigen den 14jährigen Gymnasiasten Strauß und den um drei Jahre älteren Ludwig Thuille zur Zeit ihrer schwärmerischen Jugendfreundschaft. Thuille wurde später der Begründer der sogenannten „Münchener Schule" und erntete als Komponist und Lehrer große Erfolge. Der „Don Juan" ist ihm gewidmet



9. Zweite Seite eines Briefes an Thuille
vom 4. April 1878. Aus dem Bericht über ein Konzert der Schüler des Münchener Musikkonservatoriums spricht Strauß' Begeisterung für Mozart und Beethoven. Die hohen Trompeten in Bachs D-dur-Suite waren ihm so neuartig, daß er seinem Freunde gleich ein Notenbeispiel dafür beifügte



10. Titelblatt der Partitur zur d-moll-Sinfonie
in der Handschrift des Vaters Franz Strauß, der auch das gesamte Orchestermaterial schrieb. Das am 30. März 1881 im Münchener Odeon uraufgeführte Werk verschaffte Strauß den ersten Lorbeer in der Öffentlichkeit



11. Hans v. Bülow
Strauß lernte den bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit in Berlin persönlich kennen, wo Bülow auf einer Konzertreise mit der Meininger Hofkapelle Strauß' Bläserserenade aufführte. Von da ab bestand zwischen beiden eine herzliche Freundschaft



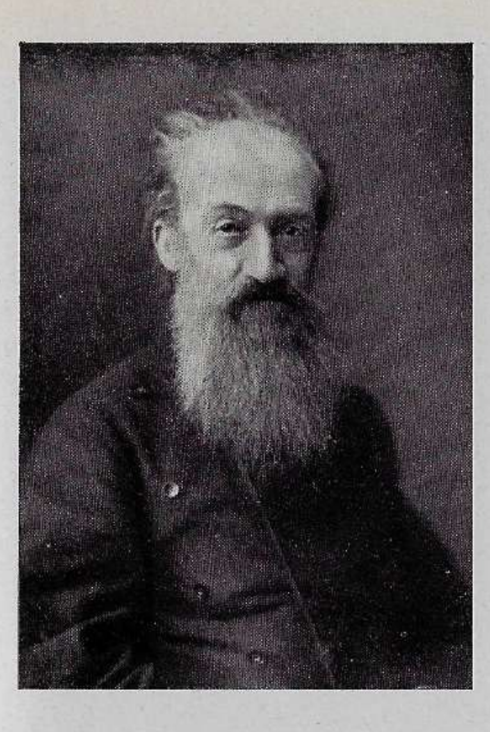
12. Eugen Spitzweg, Strauß' erster Verleger
Eugen Spitzweg war der Inhaber des Aibl-Verlages in München und ein enger Freund Bülows, den er auf Strauß aufmerksam machte. Trotz dessen anfänglichem Abraten nahm Spitzweg weiterhin die Werke des jungen Autors in Verlag



13. **Das alte Meininger Landestheater.** Stich des 19. Jahrhunderts
Hier begann Strauß auf Bülows Empfehlung seine erste Dirigententätigkeit. Nach Bülows baldigem Weggang übernahm er allein die Leitung der berühmten Meininger Hofkapelle



14. **Vor dem Münchener Hoftheater** Gemälde von E. Thöny 1894
Am Münchener Hoftheater wirkte Strauß nach seiner Meininger Kapellmeistertätigkeit in den Jahren 1886–88 und 1894–98

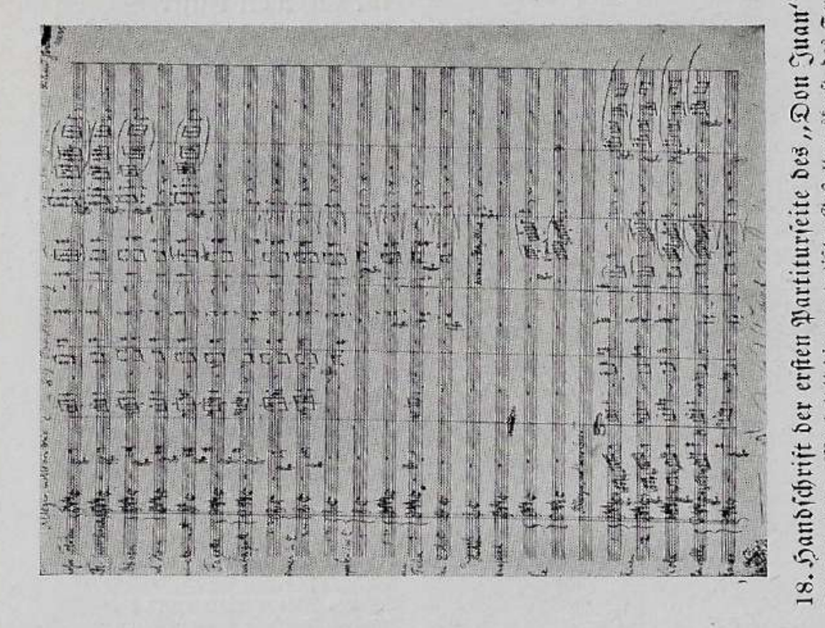


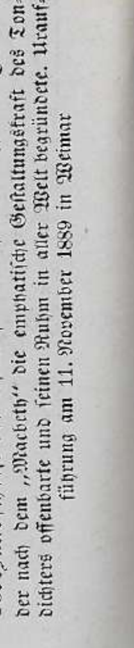
15. **Alexander Ritter**
Lichtbild um 1885

Alexander Ritter gewann auf den jungen Strauß, wie dieser selbst bekennt, einen außerordentlichen Einfluß und führte ihn entscheidend auf den Weg zu einer neuen poetisch-musikalischen Ausdruckskunst

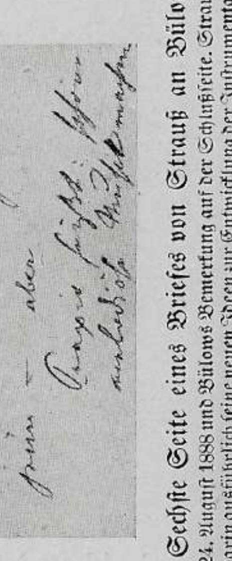


16. **In den Caracalla-Thermen in Rom.** Lichtbild
Während einer Erholungsreise durch Italien, die ihn bis nach Sorrent, Rom und Neapel führte, schrieb Strauß hier den Entwurf zum 2. Satz seiner „Phantasie aus Italien"





18. **Handschrift der ersten Partiturseite des „Don Juan"**, der nach dem „Macbeth" die emphatische Gestaltungskraft des Tondichters offenbarte und seinen Ruhm in aller Welt begründete. Uraufführung am 11. November 1889 in Weimar



17. **Sechste Seite eines Briefes von Strauß an Bülow** vom 24. August 1888 und Bülows Bemerkung auf der Schlußseite. Strauß legt darin ausführlich seine neuen Ideen zur Entwicklung der Instrumentalmusik auseinander. Bülows Bemerkung zeigt, daß er den Ideen Strauß' mit der ihm eigenen drastischen Skepsis gegenübersteht



19. **Richard Strauß als Weimarer Hofkapellmeister**

bei Proben im Hoftheater (links und rechts zu Humperdincks „Hänsel und Gretel", Mitte zu Meyerbeers „Robert der Teufel"). Die handschriftlichen Bemerkungen auf den Engelbert Humperdinck gewidmeten Photos zeugen von der Begeisterung bei der Einstudierung der Oper „Hänsel und Gretel" und von der Unlust bei der notgedrungenen Arbeit an Meyerbeers „Robert der Teufel"



20. **Das alte Weimarer Hoftheater**

Strauß war an dem berühmten Kunstinstitut auf Empfehlung Bülows von 1889/1894 tätig. Während seiner dortigen Tätigkeit erregten seine strichlosen Wagner-Aufführungen Aufsehen, auch erlebte hier die erste Oper von Strauß, „Guntram", ihre Uraufführung

Montag den 15. Oktober 1894, Abends 7½ Uhr sehr präcise.

I. Philharmonisches Concert.

Dirigent:
Hofkapellmeister **Rich. Strauss.**
Solist:
Professor **Hugo Heermann** (Violine).

PROGRAMM.

1. Eine Faust-Ouverture f. grosses Orchester . . . *R. Wagner.*
2. Concert für die Violine mit Orchester D-dur, op. 77 . . . *J. Brahms.*
   Allegro non troppo D-dur. — Adagio F-dur. — Rondo. Allegro giocoso ma non troppo vivace D-dur.
3. a) Vorspiel zu „Ingwelde" II. Akt (z. 1. Mal) *M. Schillings.*
   b) Episode aus Lenau's Faust No. 2. Der Tanz in der Dorfschänke (Mephisto's Walzer) . . . *F. Liszt.*
4. Symphonie No. 7, A-dur, op. 92 . . . *L. v. Beethoven.*
   Poco sostenuto ed Allegro vivace. — Allegretto. — Scherzo e Trio. — Finale. Allegro con brio.

II. Philharmonisches Concert: Montag den 29. Oktober 1894.
Dirigent: Hofkapellmeister ***Rich. Strauss.***
Solist: Frau ***Fannie Bloomfield-Zeisler*** *(Klavier).*

Berlioz: Ouv. „Lear". — **Rubinstein:** Klavierconcert D-moll. — **Schubert:** Phantasie F-moll, instrum. v. F. Mottl (z. 1. M.). — **Joh. Strauss:** „Perpetuum mobile" (z. 1. M.). — **Haydn:** Symphonie Es-dur.

21. Konzertprogramm des Berliner Philharmonischen Orchesters,
dessen Konzerte Strauß im Winter 1894/95 als Nachfolger des verstorbenen Bülow leitete

22. „Also sprach Zarathustra"
Handschrift Nietzsches vom Schlußabschnitt des Kapitels „Von alten und neuen Tafeln" im III. Teil. Strauß' Sinfonische Dichtung „Also sprach Zarathustra", die Nietzsches poetischen Gedankengang in eigener Andeutung widerspiegelt, durchbrach vor allem mit der revolutionären Logik ihrer harmonischen Symbolik überkommene ästhetische Gesetze

23. Pauline de Ahna als Freihild im „Guntram"
Strauß hatte seine Braut Pauline de Ahna in Feldafing kennengelernt, sie war mit ihm am Weimarer Hoftheater tätig gewesen und hatte sich einen Namen als Wagner-Sängerin gemacht. In der Uraufführung des „Guntram" sang sie die Freihild.



24. Titelbild des Liederheftes Werk 27,
das Strauß seiner Braut zum Hochzeitstage widmete. Sie trug viel zur Verbreitung seiner Lieder bei. Dieser erste Liederzyklus nach Gedichten jüngerer Lyriker enthält „Cäcilie", „Heimliche Aufforderung" und „Morgen . . ."



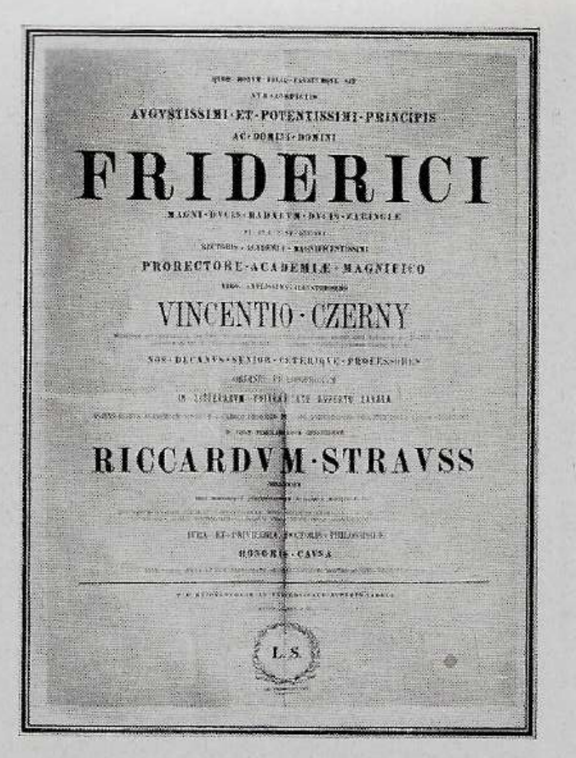
29. Die Dresdener Staatsoper

1878 erbaut von Gottfried Semper. Hier kamen mit wenigen Ausnahmen fast alle Bühnenwerke von Strauß zur Uraufführung



30. Strauß' Büste von Hugo Lederer um 1903

In zahlreichen Gemälden, Zeichnungen und Plastiken bedeutender Meister (Lederer, Behm, Erler, Farago, Schmutzer u. a.) äußerte sich die Ehrung durch die bildende Kunst



AVGVSTISSIMI · ET · POTENTISSIMI · PRINCIPIS

FRIDERICI

PRORECTORE · ACADEMIÆ · MAGNIFICO

VINCENTIO · CZERNY

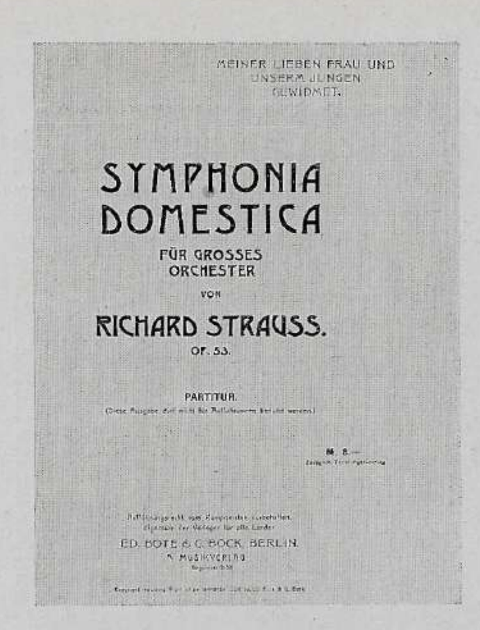
RICCARDVM · STRAVSS

HONORIS · CAVSA

L. S.

31. Das Doktordiplom der Universität Heidelberg

vom 8. Aug. 1903 wurde Strauß für seine musikalisch-poetische Ausdruckskunst verliehen und bezeichnet ihn als den „Ersten unter den lebenden deutschen Musikern unserer Zeit"



32. Titelblatt der Symphonia Domestica

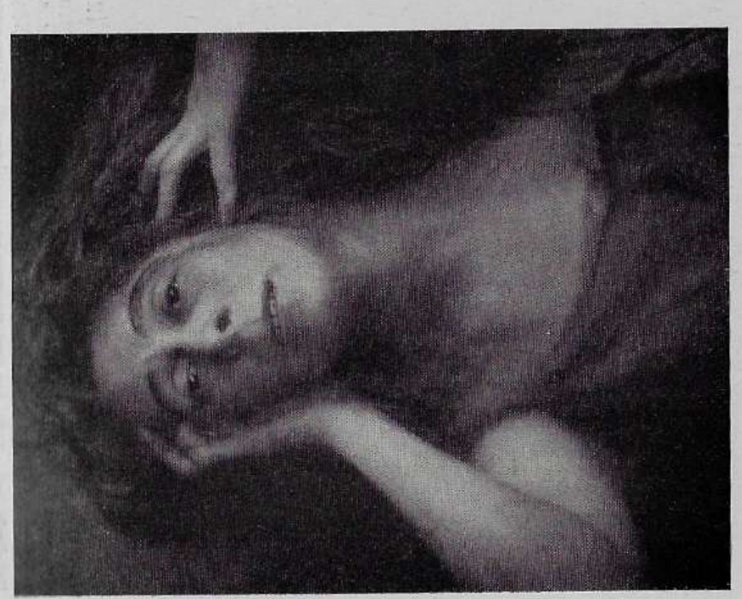
von der Erstausgabe der Studienpartitur. Strauß schrieb dieses Werk in der Freude über die Geburt seines Sohnes Franz. Die Uraufführung erfolgte während seiner ersten Amerika-Konzertreise am 23. Febr. 1904 in Neuyork



33. Dresdener Generalprobe zu „Salome"

vor der Uraufführung am 9. Dez. 1905, die von der gesamten europäischen Musikwelt mit Spannung erwartet wurde. Im Vordergrund Frau Wittich als Salome und Perron als Herodes; sitzend E. v. Schuch, der Leiter der Uraufführung, Intendant Seebach und Richard Strauß





34. Frau Gutheil-Schoder als Salome (rechts) und Elektra (links)

Zu den ersten meisterhaften Interpretinnen beider Frauengestalten gehörte Frau Gutheil-Schoder. Ihre Darstellungskunst und Stimmkultur nennt Strauß „eines der größten Ereignisse in meinem Leben als dramatischer Komponist"


Die

Konfusion in der Musik.

Ein Mahnruf von

Felix Draeseke.

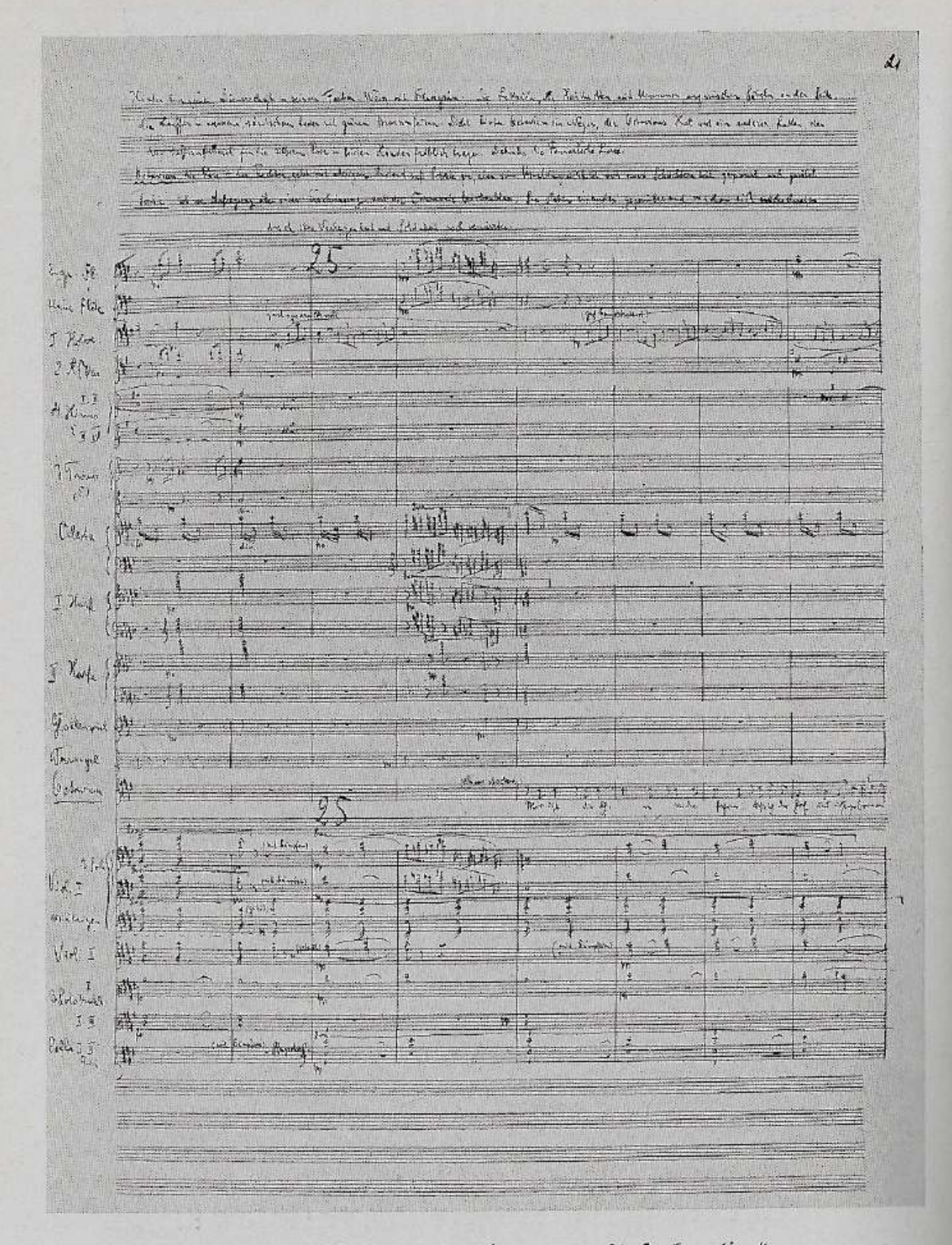
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart.
1906.

35. „Salome" und „Elektra" in der Auffassung der Strauß-Gegner

Die kühnen harmonischen und instrumentalen Ausdrucksgestaltungen der letzten beiden Straußschen Werke hatten auch erbitterte Gegner gefunden, die in Zeitungsartikeln, offenen Briefen und Broschüren gegen ihn Stellung nahmen. Auf Draesekes Kampfschrift erwiderte Strauß mit seinem Aufsatz: „Gibt es eine musikalische Fortschrittspartei?" ruhig und gelassen. — Auch die Karikatur meldete sich, auf dem Titelbild des „Ulk" zur Enthüllung der an Strauß' Geburtshaus angebrachten Gedenktafel allerdings nicht ohne Verspottung auch der Philister



36. Strauß' Villa in Garmisch,
die 1908 von dem Münchener Architekten Emanuel Seidl erbaut wurde

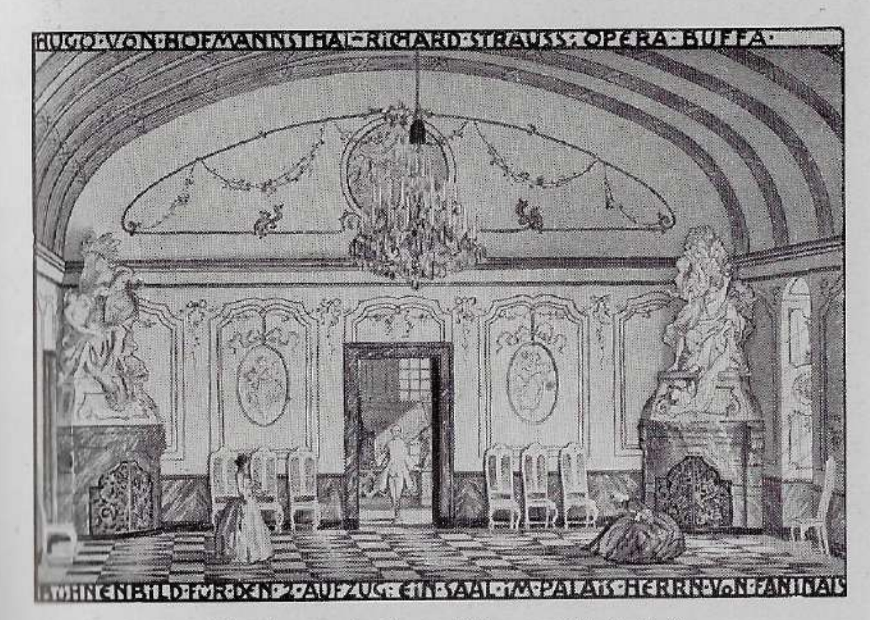


37. Handschrift der Partitur zum „Rosenkavalier"

2. Aufzug, 2. Szene: Überreichung der silbernen Rose. Strauß hatte die Partitur in kaum 17 Monaten vollendet und mit diesem Werk einen für die Oper bedeutenden Stilwandel vollzogen





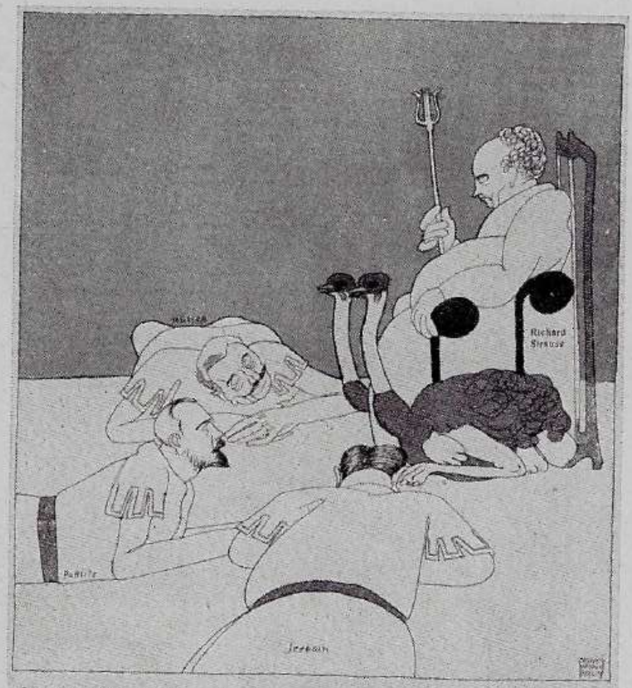


38. Figurinen und Szenenbild von Alfred Roller
zur Uraufführung des „Rosenkavalier" am 26. Januar 1911 in Dresden



39. Der „Rosenkavalier-Extrazug“

Karikatur aus dem „Ulk“ 1911. In Berlin war vor der dortigen Aufführung infolge der sensationellen Presseberichte die Kartennachfrage so groß, daß Extrazüge von Berlin nach Dresden eingesetzt wurden



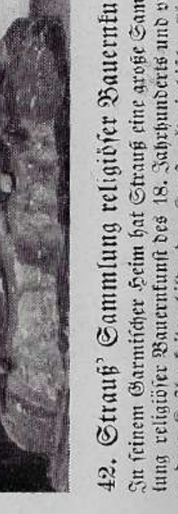
40. „Jupiter-Ton-Hans“

Titelblatt des „Ulk“ vom 23. September 1910. Vor Strauß als „Jupiter Ton-Hans“ auf dem Straußen-Thron liegen auf dem Bauch die drei mächtigsten Intendanten: Seebach (Dresden), Hülsen (Berlin) und Puttlitz (Stuttgart)

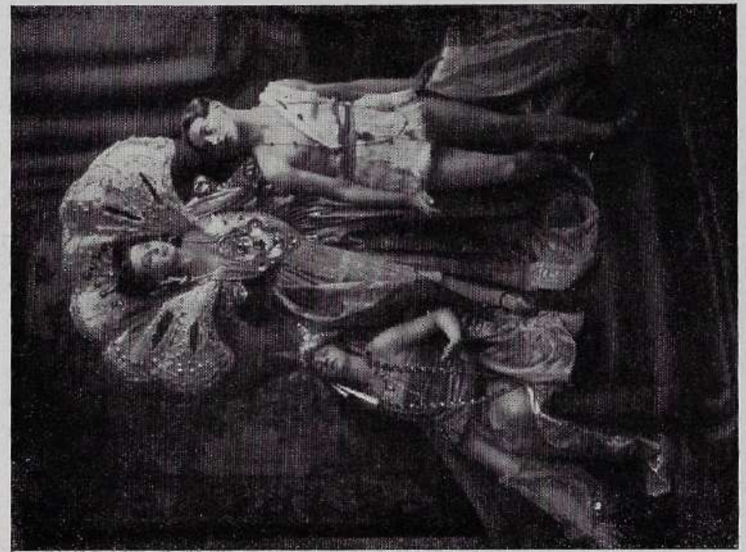


41. Szenenbild zur Oper „Ariadne auf Naxos“ von Oskar Kaufmann

Die erste Fassung der Oper wurde am 25. Oktober 1912 in Stuttgart aufgeführt, die endgültige Fassung ohne Molières Komödie „Der Bürger als Edelmann“ am 4. Oktober 1916 in der Wiener Oper



42. Strauß' Sammlung religiöser Bauernkunst
In seinem Garmischer Heim hat Strauß eine große Sammlung religiöser Bauernkunst des 18. Jahrhunderts und viele andere Kostbarkeiten bildender Kunst, altgriechische Kleinplastiken wie auch einen echten Tiepolo





43. Szenenbild aus „Josefs-Legende"
Die Uraufführung durch das berühmte russische Diaghelew-Ballett fand in Paris 1914 statt, die erste deutsche Aufführung erst 1921 in der Wiener Staatsoper. (Frau Gutheil-Schoder als Potiphar, Birkmeyer als Josef und Fräulein Buchinger als Sklavin)

44. Blick auf Alpspitze, Zugspitze und Waxenstein
Aus der Umgebung Garmischs nahm Strauß seine Eindrücke zur „Alpensinfonie" auf, in der er eine Bergbesteigung über „Blumige Wiesen" durch „Wald" und über „Gletscher" zum „Gipfel" darstellt



45. Szenenbild (Falknerhaus) zu „Frau ohne Schatten" von A. Roller
Uraufführung am 10. Oktober 1919 in der Wiener Staatsoper



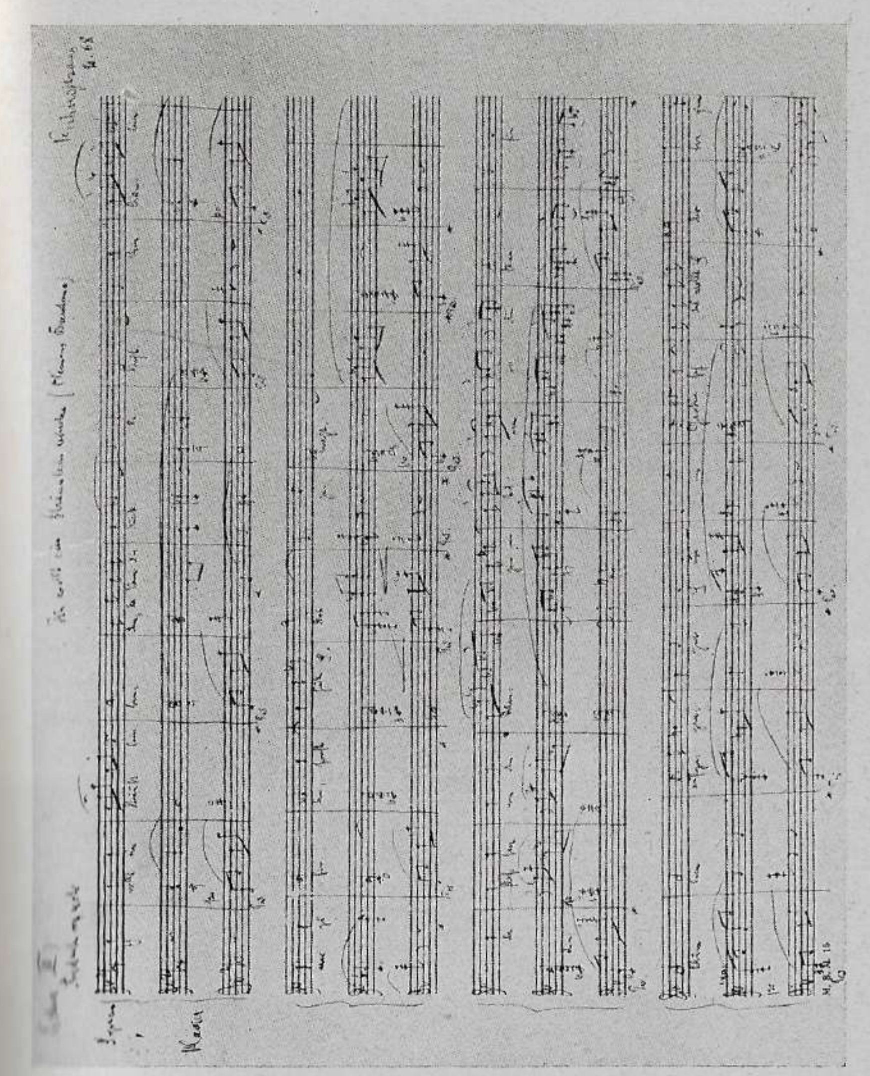
46. Ansicht der Wiener Staatsoper

1869 nach Plänen von E. van der Nüll und A. Siccard im Renaissancestil erbaut. Von 1919–1924 war Strauß mit Schalk Direktor dieses bedeutenden Kunstinstitutes



47. Strauß und Roller vor der Wiener Staatsoper

Roller blieb bis zu seinem Tode (1933) Strauß' treuester Mitarbeiter von hohem künstlerischem Einfühlungsvermögen in den Stil seiner Musik



48. Handschrift des Liedes „Ich wollt ein Sträußlein binden ...“
aus dem Liederzyklus Werk 68 nach Gedichten Brentanos

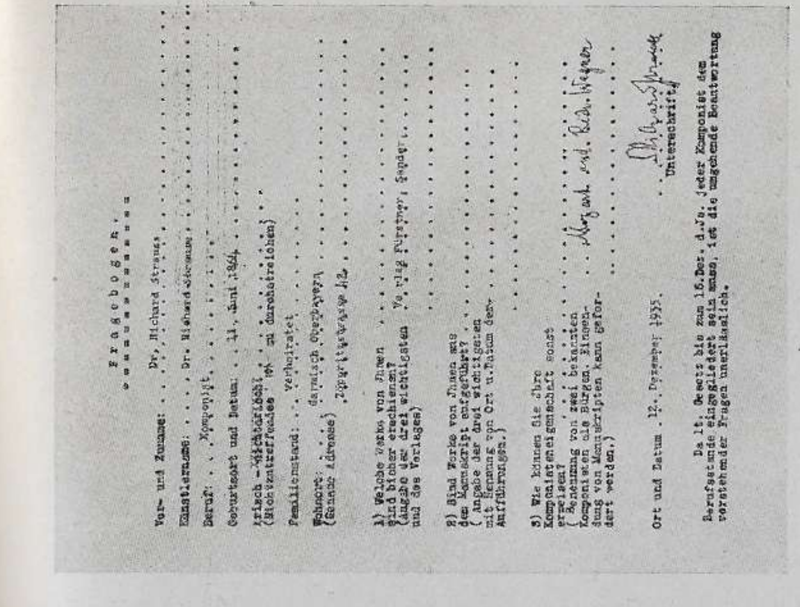


52. Szenenbild aus „Die Ägyptische Helena“
in der Neueinstudierung der Berliner Staatsoper 1935. Dresdener Uraufführung am 6. Juni 1928



53. Strauß mit den Hauptdarstellern in „Arabella“
vor der Dresdener Uraufführung am 1. Juli 1933. Arabella: Viorica Ursulea – Mandryka: Alfred Jerger

54. Strauß in Bayreuth 1933
während der Vorproben zu „Parsifal“ im Gespräch mit Daniela Thode und Blandine Gravina, zwei Enkelinnen Liszts, vor dem Festspielhaus



Fragebogen.

Vor- und Zuname: Dr. Richard Strauss

Künstlername: Dr. Richard Strauss

Beruf: Komponist

Geburtsort und Datum: 11. Juni 1864

Arisch – nichtarisch? (Nichtzutreffendes ist zu durchstreichen)

Familienstand: verheiratet

Wohnort: (Genaue Adresse) Garmisch Oberbayern, Zöppritzstrasse 42

1) Welche Werke von Jhnen sind bisher erschienen? (Angabe der drei wichtigsten und des Verlages) Verlag Fürstner, Sander

2) Sind Werke von Jhnen aus dem Manuskript aufgeführt? (Angabe der drei wichtigsten mit Nennung von Ort u. Datum der Aufführungen.)

3) Wie können Sie Jhre Komponisteneigenschaft sonst erweisen? (Benennung von zwei bekannten Komponisten als Bürgen. Einsendung von Manuskripten kann gefordert werden.) Mozart und Rich. Wagner

Ort und Datum 12. Dezember 1933. Richard Strauss Unterschrift

Da lt. Gesetz bis zum 15. Dez. d. Js. jeder Komponist dem Berufsstande eingegliedert sein muss, ist die umgehende Beantwortung vorstehender Fragen unerlässlich.

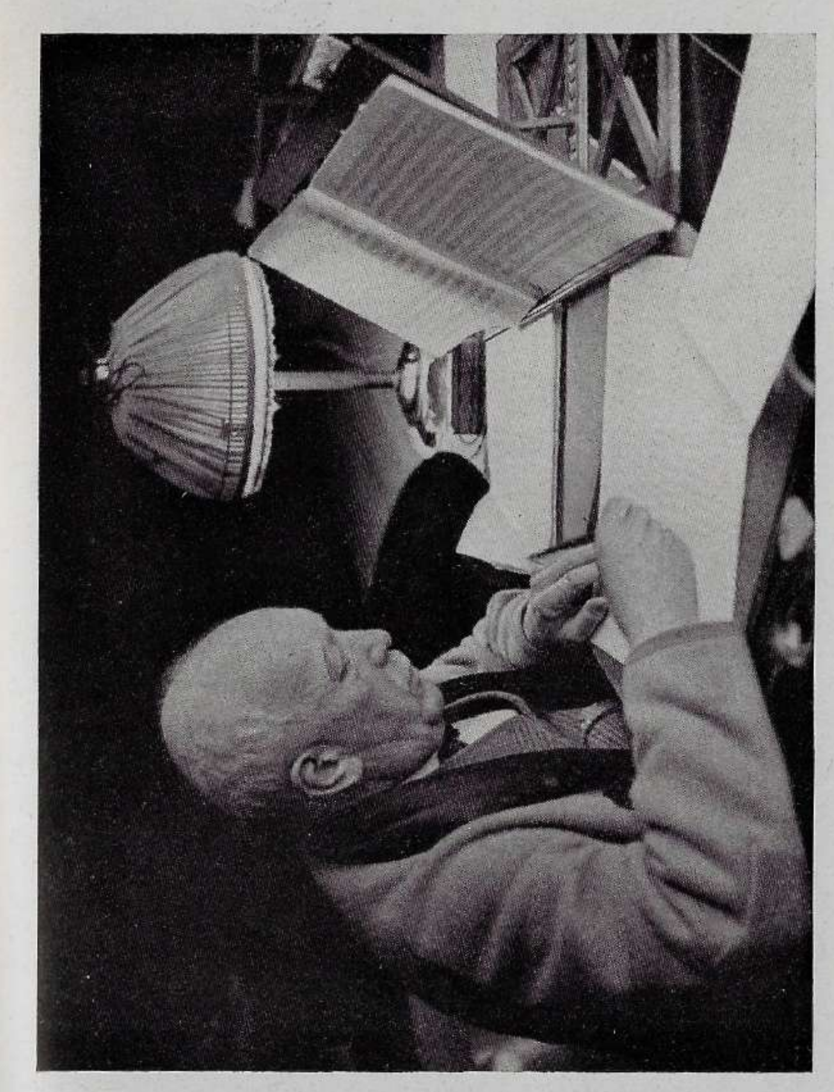
55. Fragebogen der Reichsmusikkammer
ausgefüllt am 12. Dezember 1933, auf dem Strauß als Bürgen für seine Komponisteneigenschaft „Mozart und Rich. Wagner“ benennt. Strauß wurde der erste Präsident



56. Der Adlerschild des Deutschen Reiches
wurde Strauß als „dem Schöpfer und Meister deutscher Musik" zum 70. Geburtstag am 11. Juni 1934 vom Reichspräsidenten von Hindenburg verliehen



57. Der erste Deutsche Komponistentag
wurde durch Strauß im Februar 1934 in der Universitätsaula eröffnet (1. K. Marx, 2. W. Kienzl, 3. H. Rasch, 4. H. Pfitzner, 5. Schmalstich, 6. Strauß, 7. H. Unger, 8. Reznicek, 9. Graener)



58. Strauß in seinem Arbeitszimmer in Garmisch
während der Instrumentation der „Schweigsamen Frau"

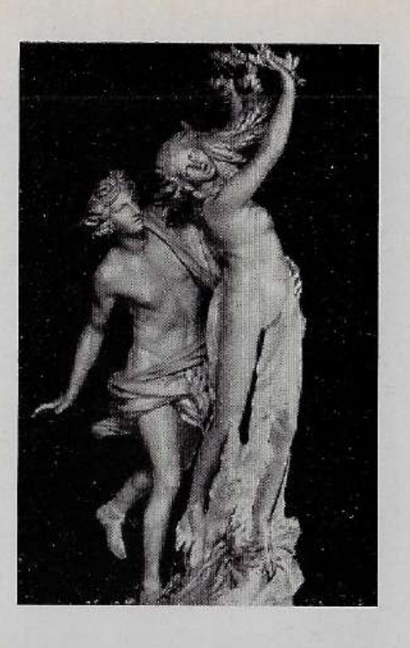


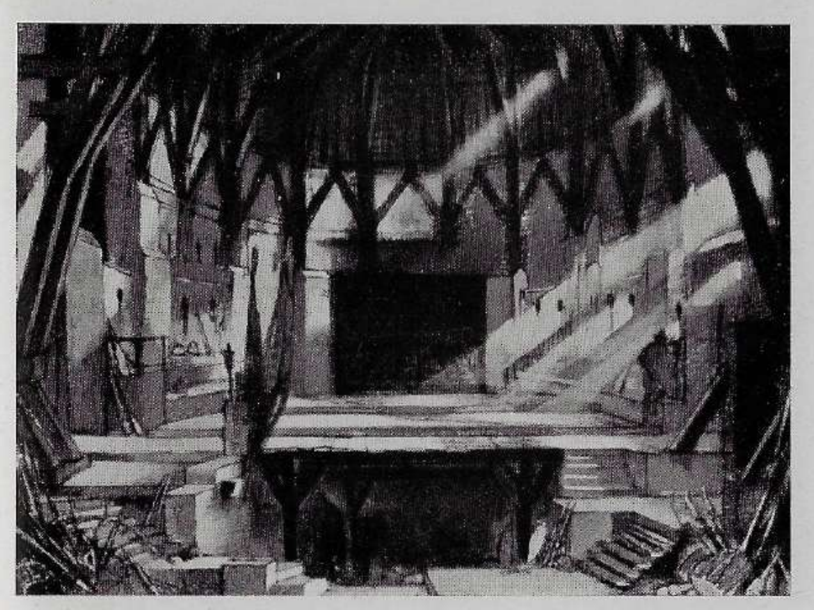
59. Schlußbild aus „Die Schweigsame Frau"
in der Dresdener Uraufführung am 29. Juni 1935
(Sir Morosus: Kramer; Henry Morosus: Plaschke; Aminta: Maria Cebotari)



60. Strauß dirigiert die „Olympische Hymne"
Diese Hymne ist durch Beschluß des Internationalen Olympischen Komitees vom 31. Juli 1936 zur offiziellen Hymne für alle künftigen Spiele bestimmt worden

61. „Apollo und Daphne"
Plastik von Bernini, die für die „Daphne"-Gestaltung eine wesentliche Rolle spielte. Dresdener Uraufführung der Oper unter Georg Böhm am 25. Oktober 1938





62. Bühnenbildentwurf zu „Der Friedenstag" von A. Mahnke
Uraufführung unter Clemens Krauß am 24. Juli 1938 in München



63. Richard Strauß als Fünfundsiebzigjähriger

Verzeichnis der Abbildungen

Bildernachweis

M. Baur, Potsdam: 25; Berger, Dresden: 28, 53, 62; Frau von Bülow, Berlin: 11, 17; Professor L. Fanto, Dresden: 51; A. Fürstner, Berlin: 37, 38 (Copyright 1910, Renewed 1938 by Fürstner Ltd., London), 45 (Copyright 1922 by Fürstner Ltd., London), 48 (Copyright 1919 by A. Fürstner Ltd., London); L. Held, Weimar: 20; Hertel, Weimar: 23; Historisches Stadtmuseum, München: 1, 14; Frau Kommerzienrat E. Hörburger, München: 7; Oberspielleiter W. Humperdinck, Leipzig: 19; B. Johannes, Garmisch-Partenkirchen: 44; Professor Dr. Knappe, München: 10; Presse-Foto Koch, Dresden: 59; Nietzsche-Archiv, Weimar: 22; Österreichische Lichtbildstelle, Wien: 50; Hugo Rasch, Berlin: 55; U. Richter, Dresden: 49; Professor Karl Ritter, Babelsberg: 15; Ch. Rudolph, Dresden: 63; Scherl, Berlin: 27, 33, 47, 52, 54, 56, 57, 60; F. Schneider, Garmisch: 4; Seiler, Berlin: 16, 29, 30, 31, 36, 42, 46, 58; F. X. Setzer, Wien: 34, 43; Rechtsanwalt R. Spitzweg, München: 12; Staatsoper, Wien: 41; Städt. Verkehrsamt, Meiningen: 13; Dr. F. Stoedtner, Berlin: 26; Dr. Richard Strauß, Garmisch: 2, 6, 48; Frau E. Thuille, München: 8, 9; Universal-Edition, Wien: 18; Dr. E. Wachten, Berlin: 5, 21, 24, 32, 35, 39, 40, 61; Wissmann, München: 3.